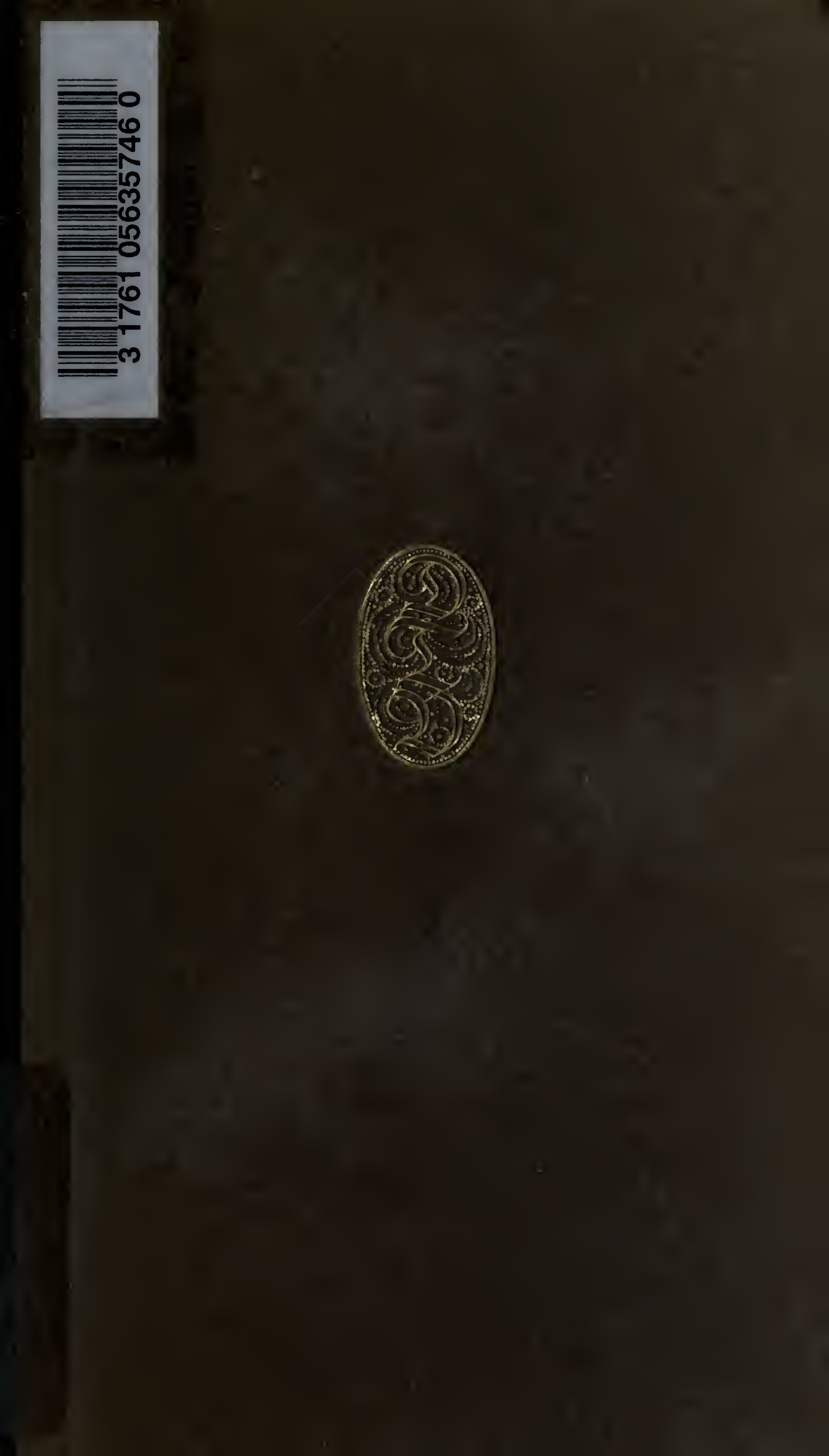
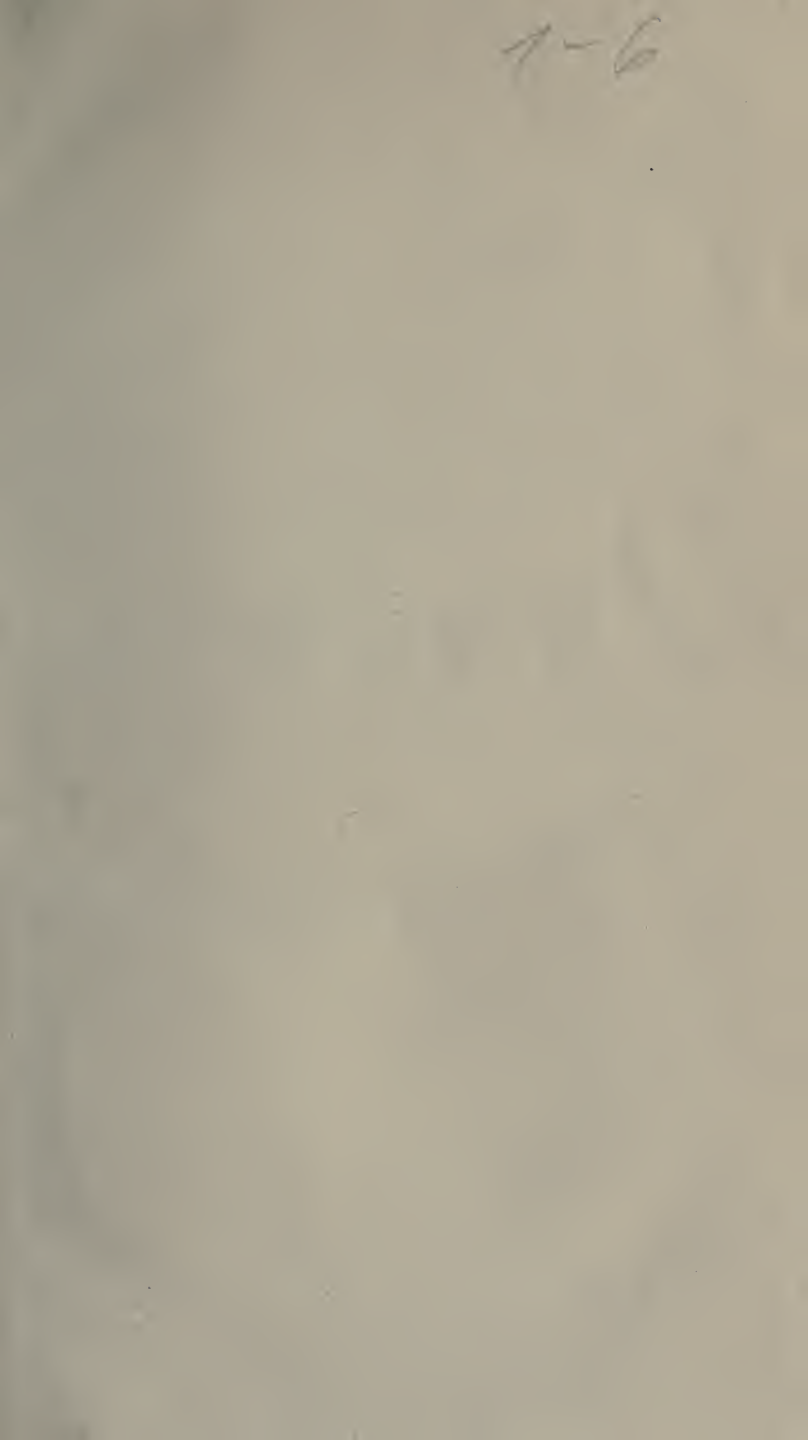

3 1761 05635746 0


1-6





Tempel-Klassiker

Lessings Gesammelte Werke

Sechster Band

Lessing

Ästhetische, antiquarische und theologische Schriften

Der Tempel-Verlag
in Leipzig

Laokoon

oder

über die Grenzen der Malerei

und Poesie

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
Πλουτ. ποτ. Ἀθ. κατα Π. ἡ κατα Σ. ἐνδ.

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener

Punkte der alten Kunstgeschichte

1766

Vorrede

*****

Der erste, welcher die Malerei und die Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben

hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu tun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet. Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung, (*ὑλῃ και τροποις μιμησεως*) verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen

sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das

Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen durfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzet Herr Winckelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres," sagt er,*) „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor

einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein, usw."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit gibt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stücks ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,*) daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu

tun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen *ἆ, ἆ, φεῦ, ἀτταταῖ, ὢ μοι, μοι!* die ganzen Zeilen voller *παπα, παπα,* aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamiert werden mußten, als bei einer zusammenhangenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauren lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut;*) nicht um sie durch dieses Geschrei als die weibliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrien zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.*)

Soweit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Tränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Taten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Tränen. Die tätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend

sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts.*) Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei den Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, solange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben.*) Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftiget, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Tränen abgehet; *δακρυα θερμα χεοντες*. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; *οὐδ' εια κλαιειν Πριαμος μεγας*. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Tro-

janer, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. *Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν*, läßt er an einem andern Orte*) den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter*) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker tun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht

sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will," sagt ein alter Epigrammatist*) über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegen-

stände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piräikus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,*) lebte in der verächtlichsten Armut.*) Und Piräikus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,*) des Kotmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,*) gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geist des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger, ward eine ikonische gesetzet.*) Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber

wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu tun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit;*) und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Tieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß

festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es gibt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.*)

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer ebenso verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was tat da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,*) in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,*) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit

des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. Soweit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine eckelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, — beiseitegesetzt,

wie gewaltsam und eckel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab.*) Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrien haben.*) Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.*)

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl, an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die lokrischen Felsen, und die euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster, als wild.*) Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.*)

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil sei. Wahrheit und

Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse.

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien

hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande eckelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Be-

trachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und miteinander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter,*) der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urteilen.*) Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wütet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister

zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldentaten ermattet dasitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgendeine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich; versichert, daß wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häß-

lich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötiget hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganz besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt tut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl tat, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so tat der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mitbegriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst.

Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur in-

dem er sich über den andern Teil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie da-

her mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren, völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist.*) Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, soviel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebensowenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung

mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chateaubrun gibt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unserm Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück la difficulté vaincue zu benennen.*)

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachtete man die einzelnen Szenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem

man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so gibt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.*) „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger, und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar gibt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm, oder Schienbein, zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, ebenso heftig schreien zu können, als er." — Nichts ist betrüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer: nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen;

noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Tränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein

Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu tun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesszenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebensowenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der

Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu tun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung achtgibt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, sei es so schwach oder so stark es will, entstehet, oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Um-

kehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran.*) Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas ergriffen, und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen, oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen.*) Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden, und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch

immer die Skeuopöie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

V.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani,*) und von den neueren den Montfaucon*) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebensowenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können.*) Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indes wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch itzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus*) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeiget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen*) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler

schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige,*) welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer tun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten tun sollen: also es ist wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils getan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wieviel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben, ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mördrischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.*) Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

»— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.

Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —«

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hilfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus*) zu bezeigen. Wieviel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

»Ille simul manibus tendit divellere nodos.«

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders, ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Tätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts, als diese Freiheit der Arme, fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung

der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

»Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.«

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind zum Ersticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der ebenso oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragende spitze Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gehabt, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es gibt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ohngeachtet an den Dichter zu binden. Was dann aber auch daraus geworden, läßt sich unter anderm aus einem Blatte des Franz Cleyn*) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem

Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er, mit beiden seinen Söhnen, völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.*) Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiednen Stoffe ebensogut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel

Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar, wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

»Perfusus sanie vittas atroque veneno.«

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdrucke auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu tun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie, gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern be-

gnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es gibt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.*) Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer

Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit nebeneinander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit tun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen; wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann: so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?*) Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war itzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist, ohne dieses Wort, entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicherweise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu:*) die Geschichte des Laokoon solle bloß zu

der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein, das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde nebeneinander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände, und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

»— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — — — — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.«

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die als-

dann gewiß besser gewesen wären, als was er uns itzt dafür gibt:

»Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.«

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr wenn man dieses tut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzeln Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler, als des

Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mitbeschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original,

bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie miteinander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis*) mit vieler klassischen Gelehrsamkeit, und in seiner sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke.*) Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte,*) auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen und Schildern vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Rätsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

»Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!«

und seine Prokris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifieret, und eine Art weiblicher Sylphen, unter dem Namen Aurae, verehret haben.*) Ich gebe es zu, daß wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht, man das Ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Untätigkeit erwecket.*) — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding, und nicht als Nachahmung, vor Augen; oder Künstler und Dichter hatte einerlei angenommene Begriffe, demzufolge

sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die itzt ihrem Geliebten zugeführet wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopieret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers?*) Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennet: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet?*) Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüberführet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen?*) Oder Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird?*) — Was sollen wir

mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie, Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so eckel, und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle ebensowenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.*)

VIII.

Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei miteinander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistenteils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.*) Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissen-

heit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Efeublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

„— Tibi, cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est: — —"

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.*) Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen; und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königlichen Kabinett zu Berlin sehen kann.*) Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkömmt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebensooft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Taten und den Charakter des Gottes: dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube eben darum den Beinamen Biformis, *Διμορφος*, hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß der Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählte, die der Bestimmung seiner Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.*) Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den

Grund vielleicht erst in den samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrenteils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorstellte.*) Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack, und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer besseren Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden."*)

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig eben dieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstrakta, die beständig die nämliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein

sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter, ihre eigne Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß, als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter, einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergibt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: diese Handlung kann der Künstler, sowohl als der Dichter, vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen

will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses tut Flaccus:

»— — Neque enim alma videri
Jam tumet, aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas, pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam.«*)

Eben dieses tut Statius:

»Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus et saeva formidine cuncta replerit
Limina.*) —«

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen, zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet; in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der

Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will: so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester; und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete,*) mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir, unter den noch übrigen Statuen von ihm, keine mit Hörnern finden,*) so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so

wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts, von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig miteinander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden.*)

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence gibt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden; und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür

gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle.*) Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt,*) auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt, ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellet wissen; und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.*) Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als die Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae gedacht wird.*) Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward.*) Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens.*) Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle.*) Plinius

gedenkt einer sitzenden, von der Hand des Skopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand.*) Zugegeben, daß es uns itzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine, als für die andere. Das Zepter, die Fackel, das Palladium, lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sahe.*)

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft," sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte."*)

Was heißt das anders, als sich wundern, daß wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler tun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehn:

»Ipsa diu positis lethum praedixerat astris.
Uranie —*)«

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, darzusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.*) „Es verdient angemerkt zu werden," sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen.*) — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstrakta personifieret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisieret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder weil sie etwas anderes sind, und etwas anderes bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler, hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibet, warum soll sich

das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit, ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen

die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Ähnliches.*)

XI.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.*) Der Graf verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte dabiete, und wie so viel vollkommner ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter

aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts tut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücket?

Die Ursach' scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrigbleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegeneinander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr getan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.*) Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile, und ihrer Lage untereinander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

»— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.«*)

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der Tat hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die

Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unsers Vergnügens, zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr' ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Szenen der Ge-

schichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser getan hätten, wenn sie seit Raffaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Taten des Alexanders zu malen; Taten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido,*) ein gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus,*) einer Cydippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsicht-

baren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angibt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter*) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet die Szene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Grenze annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höheren Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück, und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten:

Ἡ δ' ἀναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτα δ' ἐπεσχε πελεθρα — —

bedeckte sieben Hufen. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Gibt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.*)

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern zu erheben, und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine

Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget,*) müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,*) den Idäus vom Neptun,*) den Hektor vom Apollo.*) Und diesen Nebel, diese Wolke, wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen, sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisieret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo

den Hektor entrücket, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρις δ' ήερα τυψε βαθειαν.*) Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.*) In der Tat aber sind des Achilles Augen hier ebensowenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen, sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Teil, nicht erkennen. Minerva war dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Tätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite

der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden;*) sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches, und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente, uns den Begriff bilden können, den wir itzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest.*) Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und schoß seine Pfeile unter das Heere der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ' Οὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ' ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
'Εκλαγξαν δ' ἀρ' ὀϊστοι ἐπ' ὠμων χωομενοιο,
Αὐτου κινηθεντος· ο δ' ἠϊε νυκτι ἐοικως·
'Εζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Οὐρηας μεν πρωτον ἐπῳχετο, και κυνας ἀργους·
Αὐταρ ἐπειτ' αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ'· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleineste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden trinkenden Götter.*) Ein goldner offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo

fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden! Wenn mich der Maler so bezaubert, wieviel mehr wird es der Dichter tun? Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οἱ δε θεοι παῤ Ζηνι καθημενοι ἠγοροωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebensoweit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als das, von der Tat des Ulysses, durch die er den Tod seines Leukus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers kein Gemälde für den Artisten geben?

daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.*)

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Stillschweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, solange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.

Das Verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopöe nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist,

weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es gibt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtsschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.*)

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind.

Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art, für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.*) Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Sehne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Sehne, zieht die Sehne mitsamt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Sehne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Sehne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind: so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer

Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen nebeneinander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich

kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu tun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der

Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der

Beschreibung ebensoviel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.*)

> *Ἡβη δ' ἀμφ' ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,*
> *Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις·*
> *Των ἠ τοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, αὐταρ ὑπερθεν*
> *Χαλκὲ ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι·*
> *Πλημναι δ' ἀργυρου εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·*
> *Διφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοισιν ιμασιν*
> *Ἐντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·*
> *Του δ' ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· αὐταρ ἐπ' ἀκρῳ*
> *Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα*
> *Καλ' ἐβαλε, χρυσεια.* — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umtun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Zepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.*)

> — — — *Μαλακον δ' ἐνδυνε χιτωνα,*
> *Καλον, νηγατεον, περι δ' αὐ μεγα βαλλετο φαρος·*
> *Ποσσι δ' ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα·*
> *Ἀμφι δ' ἀρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,*
> *Εἱλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.*

Und wenn wir von diesem Zepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Zepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρουσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Zepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Zepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was tut sodann Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das

Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinnng, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte des Zepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus usw.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ἡφαιστος καμε τευχων·
Ἡφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αὐταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Ἀργειφοντῃ·
Ἑρμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ἀτρεϊ, ποιμενι λαων·
Ἀτρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αὐταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Ἀγαμεμνονι λειπε φορηναι,
*Πολλῃσι νησοισι και Ἀργεϊ παντι ἀνασσειν.**)

So kenne ich endlich dieses Zepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Zepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste

König ein Sohn der Zeit, (Ζευς Κρονιων) ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur, (Διακτορῳ Ἀργειφοντῃ) teilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πελοπι πληξιππῳ) überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohltätiger Hirte seiner Völker, (ποιμην λαων) sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολυαρνι Θυεστῃ) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen erteilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dem ohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Zepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Zepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, gibt uns Homer die Geschichte dieses Zepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.*)

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν οὔποτε φυλλα και ὄζους
Φυσει, ἐπει δη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἔλεψε,
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὖτε μιν υἷες Ἀχαιων

Ἐν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιστας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten: jener der alte Besitz eines edeln Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket; dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill voneinander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinem blinden Zorne, einzugestehen, nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polieret, und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was tut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret

sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.*)

— — — Τοξον, ἐϋξοον, ἰξαλου αιγος
Ἀγριου, ὀν ῥα ποτ᾽ αὐτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ᾽ ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἡραρε τεκτων,
Παν δ᾽ εὐ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer innehat, in Menge beifallen.

XVII.

Aber, wird man einwenden, diese Zeichen der Poesie sind nicht bloß aufeinanderfolgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen nebeneinander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinanderfolgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen über-

haupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwieferne Körper nach ihren Teilen nebeneinander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre

Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdecken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.*)

„Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide."

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine

solche Bekanntschaft hier zustatten kömmt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilet scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde?"*) Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst, und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

„Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant" —

daß diese Zeilen, in Ansehung ihres Eindrucks, mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in

jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu tun hat, und nur auf deutliche und soviel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da wo er dogmatisieret, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert zum Exempel Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — »Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior, quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.«

Oder ein schönes Füllen:

— — — — »Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga
Luxuriatque toris animosum pectus etc.« *)

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Sukzessives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — »Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.« *)

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedichte für ein Gastgebot auf lauter Brühen.*) Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger

gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Geratewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und aufeinanderfolgen lassen wolle. Er würde zugleich das getan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehrern deutschen Dichtern geraten hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.*)

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenige Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, sowie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendasselbe Gemälde bringen, sowie Fr. Mazzuoli den Raub der sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen,

um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgehet einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raffaels macht.*) „Alle Falten", sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewichte, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raffael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmet." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten ge-

standen und sich vorbewegt, der Teil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so gibt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu tun verstattet; warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei zum Exempel ein Schiff, entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, οκτακνημα**) „runde, eherne, achtspeichigte Räder." Auch das vierte: *ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, εξηλατον,**) ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Recht-

fertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiednen Augenblicke so nahe und unmittelbar aneinander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zustatten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammenhang der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, όκτακνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erzt waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in ebenso kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedne Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein sehr schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die

andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte.“ So wissen wir mit eins wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjektiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädizieret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen; das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor alters als ein Lehrer der Malerei*) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen nebeneinauder dem Dichter nicht vergönnet sein soll? Und dieses Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das

Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkele Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste.*) Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinem Cyklopen überhaupt gezeiget,

»Ingentem clipeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras

Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam.«*)

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Szene, von da er uns allmählich in das Tal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet, und bestaunet, und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergötzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

»— — rerumque ignarus imagine gaudet,«

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich ebensoviel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibet die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas anders, vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der

Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers tun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen, und in Zuversicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße, zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgeteilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst *σακος παντοσε δεδαιδαλμενον*, ein auf allen Seiten künstlich aus-

gearbeitetes Schild nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset.*) Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen: sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt*):

„Λαοι δ' ειν ἀγορῃ ἐσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νεικος
'Ωρωρει· δυο δ' ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ἀνδρος ἀποφθιμενου· ὁ μεν εὐχετο, παντ' ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ἀναινετο, μηδεν ἑλεσθαι·
Ἀμφω δ' ἱεσθην ἐπι ἱστορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ' ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Εἱατ' ἐπι ξεστοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδικαζον.
Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα" —

so, glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zunutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der

Zeugen, oder des Urtelspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken, für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll, und nicht gänzlich verunglücken will, anders tun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein, kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurteilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde den Tumult zu stillen, und die Äußerungen der Schiedsrichter, sind Dinge, die aufeinanderfolgen, und nicht nebeneinander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und sich nicht in den Schranken der Kunst hält,

innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt*) in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es ebensowohl in zwölfe teilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besonderen Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem ἐν μεν ἐτευξε, oder ἐν δε ποιησε, oder ἐν δ' ἐτιθει, oder ἐν δε ποικιλλε Ἀμφιγυηεις anfängt.*) Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, denn nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welchen der Dichter mit anzugeben, keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren hier an ihm nichts auszusetzen, aber in der Tat auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonders zu tun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte,

daß zufolge guter glaubwürdiger Zeugnisse, die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer, vermöge seines göttlichen Genies, sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten imstande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr, als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urteilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen,*) waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet.*) „Homer", sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angibt. Er bemerkt, z. E. daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden. Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Tale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen

Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hintereinander zu stehen scheinen sollten, übereinander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennet. Die doppelte Szene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Szenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche

anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern des Herkulanums so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man itzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde.*)

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf.*)

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind; so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, nebeneinander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie töricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:*)

»'Ην ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρουστατη,
Εὐπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοσχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς, ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιστον, αὐτοχρουν,
'Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη
'Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Λειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον 'Ελενην χρηματιζειν.« — —

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert:*)

»Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger son pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che più risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardar, a mover parchi,
Intorno a cui par ch'Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro,
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render mollo ogni cor rozzo e scabro,
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo et largo,
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.«

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besondres sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht tut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce, in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen;*) ich hingegen, wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß wenn Ariost sagt:

»Di persona era tanto ben formata
Quanto mai finger san pittori industri,«

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset.*) Er mag sich immerhin, in den bloßen Worten:

»Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri,«

als den vollkommensten Koloristen, als einen Tizian, zeigen.*) Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget.*) Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

»Quindi il naso per mezzo il viso scende,«

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden.*) Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, la fronte,

»Che lo spazio finia con giusta meta,«

eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,

»Che non trova l'invidia, ove l'emende,«

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

»Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:«

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtstun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

»Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem.*)«

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt": so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert.*) Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft' und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen

kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu sein scheinet. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Ἀπεχει. βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls, ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so ineinander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐστω,
Τον Ἀδωνιδος παρελθων,
Ἐλεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ἑρμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Ἀπολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler.*)

Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme*) und schönes Haar*) gehabt; eben der Dichter weiß dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu dem andern:*)

Οὐ νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Ἀχαιους
Τοιῃδ᾽ ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αἰνως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Tränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe,

das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Teil vor Teil zeiget:

»Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!«

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit tut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie,

»Pietosi a riguardar, a mover parchi,«

mit Holdſeligkeit um ſich blicken, und ſich langſam drehen; daß Amor ſie umflattert und ſeinen ganzen Köcher aus ihnen abſchießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserleſener Perlen verſchließen; ſondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für ſich ſchon, ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es iſt, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Buſen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und Äpfel uns ſeine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn ſanft auf und nieder wallen ſehen, wie die Wellen am äußerſten Rande des Ufers, wenn ein ſpielender Zephir die See beſtreitet:

»Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.«

Ich bin verſichert, daß lauter ſolche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zuſammengedränget, weit mehr tun würden, als die fünfe alle, in welche ſie Arioſt zerſtreuet und mit kalten Zügen der ſchönen Form, viel zu gelehrt für unſere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbſt Anakreon wollte lieber in die anſcheinende Unſchicklichkeit verfallen, eine Untunlichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild ſeines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερον δ' ἐσω γενειον,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr ſanftes Kinn, befiehlt er dem Künſtler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genaueſten Wortverſtande? Der iſt keiner maleriſchen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die ſchönſte Ründung, das ſchönſte Grübchen, Amoris digitulo impressum, (denn das *ἐσω* ſcheinet mir ein Grübchen andeuten

zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Karnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgendeinem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Krotona malte.*)

Man vergleiche hiermit, wundershalber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißem Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß

sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Szene ist über einem von den Toren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel, oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführet, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor, ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein eckler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Ἀλλα και ὥς, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke; wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer gibt ihr denselben ausdrücklich:

Αὐτικα δ' ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ὡρματ' ἐκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen,

noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden, bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, soweit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Träne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit: das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor alters ohnstreitig fleißiger gelesen, als itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht er-

wähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.*) Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena, hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf.*) Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, solange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:*)

Ἠ, και κυανεῃσιν ἐπ᾽ ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Ἀμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ᾽ ἀθαντοιο· μεγαν δ᾽ ἐλελιξεν Ὀλυμπον.

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und ebenso erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi*) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt,*) und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervortat.*) Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt.*) „Dieser Apollo," sagt er, „und der Antinous sind beide in ebendemselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeiget, welches sie gemeiniglich gar nicht zu

beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewunderswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was itzo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größten italienischen Maler, scheinet eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches itzo in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönet, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil außer der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein; denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend; und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen gibt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:*)

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους,
Ἀμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Ὀδυσσευς.

„Wenn beide standen, ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wenn aber beide saßen, war Ulysses der Ansehnlichere.“ Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Teilen nebeneinander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit, durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht ebensowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein In-

grediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert.*) Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das *Γελοιον* seiner lehrreichen Märchen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon ineinander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen ineinander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wycherley den seinigen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebensowenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit; die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit

mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das *Οὐ φθαρτικον*, welches Aristoteles*) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.*) Achilles bedauert, die Penthesilea getötet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — ἡτ᾽ ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne eine Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back' und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese Tat erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem

Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgerichte über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen; wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare: Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster, im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Gloucester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard III. bestieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:*)

»Thou, nature, art my goddess, to thy law
My services are bound, wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The courtesy of nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen moonshines
Lag of a brother? Why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest madam's issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to creating, a whole tribe of fops,
Got' 'tween a-sleep and wake?«

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:*)

»But I, that am not shap'd for sportive tricks
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stampt, and want love's majesty
To strut before a wanton, ambling nymph,
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of peace)
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant one mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a villain!«

so höre ich einen Teufel, und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu; als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter*) hat dieses bereits von dem Eckel bemerkt. „Die

Vorstellungen der Furcht," sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids usw. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Eckels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft, auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Eckels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles gibt eine andere Ursache an,*) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren; die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαστον,

was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὁτι οὑτος ἐκεινος, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles gibt, zu urteilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind: reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Überzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung,

welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht ebensowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon vor sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügung erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß dem ohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in sukzessive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verlieret sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist.*) Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Eckel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften," sagt er,*) „können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüte öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmut lieber ist, als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Eckel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Miß-

vergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung, zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst, noch andere mit dem Eckel verwandten Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebensowenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Eckels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Eckel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Eckel ausgesetzet zu sein glaubet. „Jene beide", sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Assoziation der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, gibt es keine Gegenstände des Eckels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden. welches dem Eckel schon viel näher kömmt, als das, was

uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mitbemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Eckelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige eckelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Eckelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Eckelhaften in Kontrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.*)

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφῃρεϑη
Ὑπ᾽ ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.

ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας οδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Ἀπο της δροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ἡσθην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατους.

Man lasse es nicht eckelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung: Tquassouw und Knonmquaiha, in dem „Kenner", einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Eckel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edlen Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens!*)

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Eckelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein eckelhaftes Schreckliche. Dem Longin*) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus*) das *Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον;* doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein eckler Zug ist, als weil es ein bloß eckler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger eckel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αἱμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase, ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken, verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde. Mit einem Zusatze von Eckel. „Ha!" fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trockenen zerrissene Lappen voll Blut und Eiter!"*)

ΝΕ. Ὁρω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.
ΟΔ. Οὐδ' ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;
ΝΕ. Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' ἀλλ' ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ' ὑποστεγον;
ΝΕ. Αὐτοξυλον γ' ἐκπωμα, φαυλουργου τινος
Τεχνηματ' ἀνδρος, και πυρει' ὁμου ταδε.
ΟΔ. Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
ΝΕ. Ἰου, ἰου· και ταυτα γ' ἀλλα θαλπεται
Ῥακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht, und zusammenverklebte Haar,

»Squallentem barbam et concretos sanguine crines,«

(wie es Virgil ausdrückt)*) ein eckler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas, beim Ovid, sich ohne Empfindung des Eckels denken?*)

»Clamanti cutis est summos direpta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:

Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.«

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Eckelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessieret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Eckelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drucken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders eckeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:*)

»Hanc ‹famem› procul ut vidit — —
— refert mandata deae, paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —«

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Greul, und Eckel, kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als

bei dem Kallimachus,*) die eckelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Ἑστιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλουρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθηστο
Αἰτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

»Vis tamen illa mali postquam consumpserat omnem
Materiam — — — — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit, et infelix minuendo corpus alebat.«

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius:*)

Τυτθον δ' ἡν ἀρα δη ποτ' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης.
Οὐ κε τις οὐδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Οὐδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ εἰη.
Ἀλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἐν γαστερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die eckele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Ge-

schichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die eckelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Eckels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne selbst dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte.*)

Ich komme auf die eckelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine eckelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die eckelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte eckel macht. Pordenone läßt, in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi, einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget dieses deswegen,*) weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulnis übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Eckel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Eckelhafte, nicht des Eckelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Eckelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also

auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen, als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in seiner eigenen kruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie miteinander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler getan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt tun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Ähnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Ähnlichkeiten sind; und daß das eine so wenig das Vorbild des andern

gewesen, daß sie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indes auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe, aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal," sagt er,*) „welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon, nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus*) und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie einige getan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehilfen an seinem Werke gelebet haben; Maffei aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblühet haben, und auf dessen Wort haben andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polykletus Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polykletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzet: andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit,

wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polykletsschüler, und Athenodorus, der Gehilfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und ebendieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias,*) aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei, durch Beifügung dieses Umstandes, nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks, nach seiner unstreitigen Kenntnis, ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet, ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis,*) die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehilfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet?

Und wenn noch unzweifelhafte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht ebensowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urteile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht: so fährt er folgendergestalt fort:*) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum. quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodoros alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet

werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist: Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Kraterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, sowie Aphrodisius Trallianus, ebenso unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kann dieses wohl nur soviel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammensuchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor,*) allein Harduin hat sehr unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des erstern zu Koronea in Böotien sah, *ἀγαλμα ἀρχαιον*, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister gibet, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange

nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzutun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Kraterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaisern gelebet, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter übergehet. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winckelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präzision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem gleichergestalt tun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese, in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister, miteinander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran teilgehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt): so wären ihre sämtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und

Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.*) Herr Winckelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichnis machen könne.*) Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland ebensowenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt,*) die zu Rom in einem Tempel des Mars stand: quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est.

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoons sehen wollen, wer-

den, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Mutmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt?*) Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück, als Laokoon, vollkommen angemessen:*) ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Kabinett des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinet: so möchte diese Mutmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst getan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winckelmann ausgibt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese:*)

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal Alexander Albani, im Jahre 1717, in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Vase entdecket, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

Athanodorus, des Agesanders Sohn, aus Rhodus, hat es gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermutlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein andrer gewesen sein, als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort „gemacht", in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich *ἐποιησε,* fecit: er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrücket, *ἐποιει,* faciebat."

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer, als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athenodorus und Athanodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts. Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriskus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung.*)

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des *ἐποιει, ἐποιησε*) bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen

können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — ἐποιησε gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homers Ἀρχελαος ἐποιησε? Auf der bekannten Vase zu Gaeta Σαλπιων ἐποιησε*) usw.

Herr Winckelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? Aber," wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfterer widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt."

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielversprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er sich vorher ein wenig aufgehalten, und sagt:*) Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tanquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des

Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen; daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so gibt er stillschweigend, aber deutlich genug, zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehilfen, Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der älteren Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Klasse, nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat:*) so kann Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich dem ohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz: ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποιησε gebraucht,

lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern, geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegenteil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestiere ich gleich im voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποιησε gebraucht, unter die späten gehören: so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποιει bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgnis nicht eingetroffen.

„Einige", sagt Herr Winckelmann,*) „machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall, wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll,

liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig: hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das äußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben her kommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat: den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren: und dieses Werk scheinet älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein."

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist ebensowenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervortat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich erriet: wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn.*) Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum

excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheinet nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto nicht zusammen gehörten, und man obnixo genu besonders, und scuto besonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu,*) scuto projectaque hasta impetum hostis excipit, sie zeigt, was Chabrias tat, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta angehängte que, welches, wenn obnixo genu scuto zusammengehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmet die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei,

auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalles würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchem sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lektüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einige Male durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn zum Exempel Herr Winckelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst, ebensowenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das An-

mögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse: so setzt er hinzu: „Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ᾽ ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, οὐκ ἀν λαθοι σε,* schreibt er an seinen Terentian;*) *οὐδ᾽ ὁτι της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ᾽ ἐν λογοις ἐναργεια.* Und wiederum: *Οὐ μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντῃ το πιστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες.* Nur Junius schiebt, anstatt der Beredsamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann gelesen hatte:*) Praesertim cum poeticae phantasiae finis sit *ἐκπληξις,* pictoriae vero, *ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις,* ut loquitur idem Longinus, usw. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm ebenso gegangen sein: „Alle Handlungen," sagt er,*) „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen.*) *Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἠ ἀμετρον, ἐνθα μετριον δει.* Ja ich zweifle sogar, ob sich über-

haupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle, ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen. Zum Exempel: Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führet er unter anderm auch dieses an:*) „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Wageschalen; er hieß Parthenius." Herr Winckelmann muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, lances Parthenio factas, nur in dem Katalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht mitsamt dem Schiffe unterzugehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter anderm:

»Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem

Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberat quo callidus emtor Olynthi.«

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es anders sein, als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen. Wenn aber Grangäus, in seinen Anmerkungen, zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius, so muß er dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben: denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja," fährt Herr Winckelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset; aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen die Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen:*) *Ἀπεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ἰλιαδι τοιςδε.*

Αἰας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

Es ist also gerade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Frei-

heit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt.*)

Tauriskus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.*)

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles*).

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

Studien und Entwürfe

zum Laokoon

1.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die *Schilderungssucht*; in der Malerei durch die *Allegoristerei* geäußert; indem man jene zu einem *redenden Gemälde* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle; und diese zu einem *stummen Gedichte* machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, ob und was für Gedanken sie malen müsse.

Diese Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beider in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es ist wahr, beides sind nachahmende Künste; und sie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein sie brauchen ganz verschiedne Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieser Verschiedenheit fließen die besondern Regeln für eine jede.

Die *Malerei* brauchet Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikulierte Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*, dieser ihre sind *willkürlich*. Und dieses sind die beiden Quellen, aus welchen die besondern Regeln für eine jede herzuleiten.

Nachahmende Zeichen nebeneinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen *Körper*.

Folglich sind Körper und ihre sinnlichen Eigenschaften der eigentliche Gegenstand der Malerei.

Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer, selbst anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer *Handlung* sein. Folglich kann die Malerei auch *Handlungen* nachahmen, aber nur *andeutungsweise durch Körper*.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht an sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper seien, schildert die Poesie auch *Körper*, aber nur *andeutungsweise durch Handlungen*.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Vergangne am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers, und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit der meisten neuern Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Der Dichter, der einen Gegenstand so schildert, daß ihm der Maler mit dem Pinsel folgen kann, verleugnet die eigentümlichen Vorrechte seiner Kunst und unterwirft sie Schranken, in welchen sie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachstehet.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen sind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, so müssen die Wirkungen der Kunst, welche jene braucht, unendlich geschwinder und lebhafter sein, als die einer, die sich mit diesen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter seine körperlichen Gegenstände mehr durch jene als durch diese sinnlich zu machen suchen.

»Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras«
Ovid. Metam. IV. 474.

»Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros pectebant crinibus angues.«
ibid. 452, 53.

»Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,
Arduus in nubes abiit. —« ibid. 710.

Homerische Beiwörter, die er fast immer braucht

die hohlen Schiffe — κοιλῃς παρα νηυσι
den Zepter σκηπτρον χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον.
α. 244.

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Thersites, aber nirgends die Schönheit gemalt; er sagt bloß, Nireus war schön, Achilles noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in die nähere Schilderung dieser Schönheiten ein. Es verlohnet sich der Mühe die Ursachen hiervon zu untersuchen. Ich glaube sie sind die:

1. Der Begriff der Schönheit ist unbestimmter als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht sich ein jeder ein eignes Ideal, was von dem höchsten wahren Ideale

mehr oder weniger entfernt ist. Die einzeln Züge also, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leser einerlei Wirkung haben; und dennoch will er bei allen einerlei Begriff erwecken. Er läßt also die Einbildung eines jeden sein eigen Spiel haben, und begnügt sich bloß aus den Wirkungen auf die Gewalt der Ursache schließen zu lassen. Als bei der Helena, deren Schönheit wir nicht sowohl sehn, als in der Wirkung welche sie auf die Alten hat, empfinden.

2. Gesetzt auch daß alle Menschen einerlei Züge und Ebenmaße für gleich schön hielten; so ist es doch ganz etwas anders diese Züge mit einmal nebeneinander übersehen, und ganz etwas anders sie nacheinander zugezählet bekommen. Jenes kann der Maler tun, und die Schönheit ist daher sein eigentümlicher Gegenstand. Auf dieses aber allein ist der Dichter eingeschränkt, und die vollzähligste Erzählung der schönsten Züge und Ebenmaße hat nicht halb die Wirkung, welche das mittelmäßigste Gemälde hat. Seine Beschreibung wird sich gegen das Gemälde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Säule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet sind, gegen diese Säule in der Natur, oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3. In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menschen mehr überein, und durch die Auflösung der partialen Begriffe, aus welchen er bestehet, gewinnt er mehr als er verliert.

II. Wenn Homer ja einen schönen oder erhabnen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Teile nebeneinander schildert, so bedienet er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nämlich er füget sofort ein Gleichnis bei, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit läßt.

Beispiel die Schilderung des Agamemnon, *β*, v. 478

bis 481, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er diesen Kunstgriff nicht gefühlt, und das Gleichnis voranimmt.

Iliad. λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet.

— π. 789. 90, wo Phöbus unsichtbar dem Patroklus entgegenkömmt, wo der Dichter gleichfalls sagt, daß er in vielen Nebel verborgen gewesen. Kann dieser Nebel sichtbar gewesen sein?

Iliad. 19. Cayl. p. 104. Thetis bringt die Waffen. Sie kann sie nicht allein gebracht haben, ihre Nymphen müssen sie tragen.

— — — v. 38. 39. Caylus glaubt, daß die Beschäftigung der Thetis, den Körper des Patroklus auf eine Zeit unverweslich zu machen, so ausgedrückt werden könne, wie sie der Poet beschreibt. Der Poet bei der Dacier, die den Nektar und Ambrosia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beides durch die Nasenlöcher des Leichnams einträpfeln:

Πατροκλῳ δ' αὐτ' ἀμβροσιην και νεκταρ ἐρυθρον
Σταξε κατα ῥινων, ἱνα οἱ χρως ἐμπεδος εἰη.

Doch lesen hier einige codices *κατα ῥινον,* per cutem omnem. Dieses durch die Nase scheinet mir indes doch beizubehalten zu sein; um die Feinheit dieser göttlichen Nahrung anzudeuten. In eben diesem Buche v. 353 träufelt Minerva es ihm in die Brust *ἐνι στηθεσσι,* damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

2.

Des Verf. Vermutung, daß Virgil mit den Zeilen Felix qui potuit den Lucrez gemeinet. p. 14. n. 48.

★

Es heißt den Virgil von seiner dichterischen Würde gewaltig heruntersetzen, wenn man ihm mit dem Verfasser

p. 19. 20. politische Absichten bei seiner Aeneis beimißt. Ich gebe es zu, daß er gelegentlich auf die damalige neue Staatsverfassung einen gefälligen Seitenblick geworfen, um sich durch schmeichelhafte Anspielungen des Beifalls des Augustus so mehr zu versichern. Allein dergleichen Zufälligkeiten zu seinem Hauptendzweck machen, ist sehr seltsam, und heißt einen Baumeister einen prächtigen kostbaren Turm aufführen lassen, bloß in der Absicht, um in den Grundstein desselben ich weiß nicht welche geheime Nachrichten verschließen zu können, die nicht eher als mit dem gänzlichen Umstürzen des Turmes wieder zur Wissenschaft der Welt gelangen können.

*

Des Verf. nicht ungegründete Vermutung, daß sich Horaz selbst das Leben verkürzet, p. 21. n. 22.

*

Des Verf. Rangordnung unter den Werken des Ovidius. p. 23. Die er aber mehr nach seinem Gebrauche, als nach dem innern poetischen Werte gemacht zu haben scheinet, indem er die libros fastorum allen andern vorziehet, welches doch gewiß die unpoetischsten sind.

*

Was der Verf. von der Juno sospita p. 56 sagt, ist ein wenig gezwungen, und ich sehe nicht, warum Virgil bei seiner Beschreibung nicht auf diese ihre Abbildung könnte ein Auge gehabt haben. Er hat den Servius über die Stelle des Dichters nicht zu Rate gezogen (lib. I. Aen. v. 21), welcher sagt: Habere Junonem currus certum est. Sic autem esse etiam in sacris Tiburtibus constat, ubi sic precatur: Juno curulis, tuo curru clipeoque tuere meos curiae vernulas sane. Ohne Zweifel war diese Juno curulis mit der Sospita einerlei: aber was waren das für Sacra Tiburtia?

*

Die Grazie mit drei Paar Händen, woraus der Verfasser nicht weiß was er machen soll, ist vielleicht ein bloßes Mißverständnis. Statius braucht den Singularem für den Pluralem, p. 72. n. 51.

p. 74.

Der Verf. gibt seine Mißbilligung zu verstehen, daß Statius und Flaccus die schreckliche Venus geschildert haben, und glaubt, daß man schwerlich dergleichen bei Dichtern aus einem bessern Zeitalter finden dürfte, wie denn auch die Künstler sich weislich enthalten hätten, eine solche Liebesgöttin, die man für eine Alekto würde gehalten haben, zu schildern.

Allein sein System hat ihn verführt, wenn er das, was die bildenden Künste aus Unvermögen unterlassen, auch von dem Dichter will unterlassen wissen. Freilich eine zornige wütende Venus, in schwarzem Gewande, mit der brennenden Fackel in der Hand, ist in der Nachahmung des Künstlers keine Venus, sondern eine Furie; weil er sie uns nur in einem und eben demselben Augenblicke zeigen kann, ohne uns an die holde Venus in ruhigen Augenblicken zuvor oder hernach zugleich mit erinnern zu können. Der Dichter hingegen kann und darf diese überhingehende Wut der Liebesgöttin gar wohl schildern, weil er uns in seiner Nachahmung auch die bessere Venus zugleich mit zeigen kann: so wie es Flaccus vortrefflich tut.

»— neque enim alma videri
Jam tumet, aut tereti crinem subnectitur auro
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens etc.«

Der Zorn der Venus war zufällig; die Kunst aber kann keine Zufälligkeiten zeigen, die mit dem einmal angenommenen Charakter streiten.

*

p. 95.

Der Verf. scheint mit dem bestraften Marsyas als Sujet zur Malerei nicht zufrieden zu sein. Diese Geschichte übrigens, wie sie Ovid beschreibt (Meta. lib. VI. v. 383 u. f.), beweist, daß eckle Züge sich mit dem Gräßlichen und Schrecklichen gar wohl vertragen, und solches vermehren.

*

Ob das, was der Verf. p. 94. Not. 67, von dem seltsamen Apoll sagt, nicht vielleicht zur Erläuterung derjenigen Figuren dienen dürfte, in welchen die Alten drei verschiedene Gottheiten zusammensetzten; und ob dieser Apoll nicht so eine dreifache Gottheit ist?

*

p. 102, n. 99.

Wegen meiner Verbesserung des Sacrificantium in der Stelle des Plinius. Ich möchte aber nur fragen, zu wessen Ehren tanzte denn Diana? zu ihren eignen? Und wie ungewöhnlich würde dieses Wort in der eigentlichen Bedeutung sein.

*

p. 115, n. 10.

Die Erklärung der Stelle des Horaz invicti Glyconis ist höchst unwahrscheinlich. War diese Statue des Glyco schon zu des Horaz Zeiten so berühmt, so wäre es sehr seltsam, daß Plinius dieses Meisters nicht sollte gedacht haben.

Die den Peripatetiker Glyco oder vielmehr Lyco darunter verstehen, weil dieser zuletzt am Podagra gestorben, haben ebensowenig Grund vor sich. Oder vielmehr eben der Umstand, daß dieser Glyco am Podagra gestorben, würde zu einem ganz andern Schlusse Gelegenheit geben: nämlich „was helfen mir die starken Glieder des Glyco, wenn ich doch dem Podagra nicht ausweichen kann."

*

p. 116.

Das Exempel vom Herkules, der den Löwen zerreißt oder erdrückt, ist sehr dienlich den Vorzug der poetischen Malerei vor der wirklichen zu zeigen. Jene braucht einen einzigen Zug und läßt die andern unbestimmt; diese muß sie alle bestimmen, und wird daher auch oft zu welchen genötiget, welche den Hauptzug schwächen, ja ihm gar widersprechen. Wenn ich lese

»— rabidi cum colla minantia monstri
Angeret: et tumidos animam angustaret in artus«

so sehe ich bloß die Stärke des Herkules und das Ersticken des Löwen. Aber sehe ich eben dieses von dem bildenden Künstler ausgeführt, so sehe ich zugleich, wie der Löwe ihm die Hüfte zerfleischt, und die Klauen in die Lende schlägt. Ich sehe also zugleich den leidenden Herkules und sollte nur den unüberwindlichen sehen.

*

p. 126, n. 71.

Der Verf. macht es sehr wahrscheinlich, daß der Hercules Bibax beim Stosch, der kleine Herkules des Lysippus, Epitrapezios, ist, auf den Statius das Gedicht gemacht usw.

*

p. 137.

Die Figur auf dem alten Sarge im Capitolio, wo außer den neun Musen, sich Homer mit seiner eigenen Muse unterhält; kann zur Erläuterung dessen dienen, was ich in der sogenannten Apotheos des Homer, von den Musen des Antimachus und Homers sage.

*

p. 311.

Wo Spence ausdrücklich sagt, scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue, or picture.

*

p. 80.

Ein Basrelief vom Vulkan, ein verdächtiges Stück aus dem Polignacschen Kabinett.

3.

I.

Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber, wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht, und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche Begriffe erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst, haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Kritikus öfters zu ungegründeten Urteilen verführt, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen voneinander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nach dem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last geleget.

Und diesen ungegründeten Urteilen wenigstens abzuhelfen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Vergangenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigentümlich sind, und die eine öfters nötigen, einen ganz andern Weg zu be-

treten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdienet; gesetzt, daß sie dem Genie auch zu gar nichts helfen sollte.

II.

Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Endzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus diesem Endzwecke entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedener Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die *Malerei* braucht Figuren und Farben in dem *Raume*.

Die *Dichtkunst* artikuliert Töne in der *Zeit*.

Jener Zeichen sind *natürlich*. Dieser ihre sind *willkürlich*.

III.

Nachahmende Zeichen *nebeneinander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren. Solche Gegenstände heißen *Körper*. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der *Malerei*.

Nachahmende Zeichen *aufeinander* können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt

Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht vor sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

IV.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neuern, besonders der Thomsonschen Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für ein Ding nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde; zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsere Blicke auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. (Iliad. *E.* 720.) Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen Stück vor Stück seine völlige Kleidung anlegen. (Iliad. *B.* 41—46.) Sein Zepter ist *χρυσειος ἡλοισι πεπαρμενον;* aber wir wollen von diesem wichtigen Zepter eine umständlichere lebhaftere Idee haben: was tut also Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unsern neuern Dichtern eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigsten Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geschichte

des Zepters; erst ist er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters; nun bemerkt er die Würde Merkurs; nun ist er der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus*) usw. Und so kenne ich endlich den Zepter besser, als mir ihn der Maler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher gehören verschiedene Betrachtungen über das Homerische Schild des Achilles. Weit gefehlt, daß sich Homer bei Beschreibung der darauf vorgestellten Handlungen, an den einzigen Augenblick, in welchem sie der göttliche Künstler genommen, gehalten; er hat vielmehr diesen Augenblick unter allen am wenigsten berührt, und sich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künstler bloß mußte erraten lassen. Er unterwarf sich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunst; er bemächtigte sich der Gedanken des Künstlers, ohne sich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfnisse seiner Kunst solche auszudrücken erlauben wollen; er drückte sie aus, wie sie Vulkan ausdrücken zu können gewünscht hätte.

Seichte Kunstrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete sie zu diesem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetischen Malerei?

V.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile nebeneinander liegen müssen, und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung

haben können, die sie neben einander geordnet haben; und daß der konzentrierende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret, und es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmet hiermit völlig überein. Er sagt Nireus war schön, Achilles war noch schöner, Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neurer Dichter darüber luxurieret haben!

Bleibet aber darum Homer in diesem Stück hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal, durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz. Reiz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem, als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?

Zweitens, er schildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere sich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Versammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greise! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viel Tränen kostet.

VI.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit, stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die ich ebenfalls auf einmal muß übersehen können, wenn wir das Gegenteil dabei von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Ansehung ihres Wesens, unter die Gegenstände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll, so muß sie gänzlich davon ausgeschlossen bleiben.

Hingegen würde die Häßlichkeit, in Ansehung ihres Wesens, kein eigentlicher Gegenstand der Poesie sein, wenn die unangenehme Empfindung, welche sie erregt, ihr Endzweck sein könnte oder sollte. Da aber durch die aufeinanderfolgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung ebensowohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird; da also die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu sein aufhöret: so dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — wann er sie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeiget.

Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. Erklärung des Aristoteles.

Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.

Beide Mittel, das Häßliche sonach gleichsam zu adoucieren, fehlen dem Maler. Thersites ist auf der Leinewand nur häßlich; bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich recht, ihn aus der Folge seiner Homerischen Gemälde herauszulassen. Klotz aber hat unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht.

Auch das Häßliche als schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in seiner Komposition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben sein könnte.

VII.

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringsten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Teilen zu schildern. Gleichwohl finden sich Maler, die widrige, häßliche Gegenstände unter ihren Pinsel genommen. Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, so gefällt bloß das Genie, die Geschicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.

Und dieses ist die allgemeine Veränderung, welche die schönen Künste und Wissenschaften insgesamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: nach ihrem Ursprunge waren sie bestimmt, den Schönheiten der körperlichen und geistigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die sie uns beständig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, diese Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuose müde, nur immer einerlei zu erreichen; und gleichsam nur durch die Schönheit seines Vorwurfs zu gefallen. Er glaubte es müsse ihm rühmlicher sein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahllosen Nachahmungen der ersten der besten Gegenstände; schön oder häßlich, edel oder niedrig; alles ist gleichviel, wann der Zuschauer nur illudieret wird.

VIII.

Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters; der Raum das Gebiete des Malers.

zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie der Parmisano den Raub der Sabinischen Jungfrauen und die Aussöhnung derselben zwischen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein gewisses schönes Ganze hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen; heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn, zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme; wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Dichtkunst.

Zwei, drei Teile oder sichtbare Eigenschaften eines Dinges, durch Beiwörter, Adverbia, Partizipia so geschickt zusammenpressen, daß man sie fast ebenso auf einmal zu hören glaubt, als man sie in der Natur auf einmal sieht: ist ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Malerei, dessen öfterer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeiniglich einen malerischen Dichter nennet, und in welchem Verstande Thomson mehr Maler ist, als Homer.

Dafür ist dem Maler vergönnt, in großen historischen Gemälden seinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern; eine Freiheit, deren sich die größten Meister bedienet haben. Ja, ich glaube nicht, daß sich ein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in

dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas spätere. Und dieses läßt man so willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde so viel redender, so viel dichterischer heißt.

Wie aber der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin besteht, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellet, daß sie die itzige Haupthandlung nicht sehen kann, folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie getan: so muß auch der weisere Dichter einen ähnlichen Kunstgriff bei seinen Eingriffen in die benachbarten koexistierenden Erscheinungen anwenden. Und welcher ist dieses?

Der Maler bei seinem Kunstgriffe nimmt gleichsam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir sehen seine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber sie stehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte sein Kunstgriff liegt in der Perspektiv.

Was ist also die Perspektiv des Dichters? Sie besteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher seine Nachahmung fortschreitet dann und wann unterbricht, und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen sich die Gegenstände, die er schildern will, ehedem befunden, bis er den Faden seiner eignen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in diesem Kunstgriffe ist Homer Meister. Alle seine Einschaltungen sind perspektivisch, und besonders sind seine Gleichnisse alle perspektivisch ausgeführt, welches ihnen eben das Leben gibet, das so sehr rühret, und den Kunstrichtern so schwer zu erklären ist.

IX.

Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das Idealische Schöne. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affekts verträgt: so muß der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Größe, in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverständige Übertragung dieses malerischen Grundsatzes in die Dichtkunst, vermute ich, hat die falsche Regel von den vollkommnen moralischen Charakteren, wo nicht veranlasset, doch bestärkt. Zwar gehet auch der Dichter einem idealischen Schönen nach; aber sein idealisches Schöne erfordert keine Ruhe; sondern grade das Gegenteil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen sind um so viel vollkommner, je mehrere, je verschiednere, und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.

Der vollkommne moralische Charakter kann daher höchstens nur eine zweite Rolle in diesen Handlungen spielen; so daß wenn ihn der Dichter unglücklicherweise auch zur ersten bestimmt hat, der schlimmere Charakter, welcher mehr Anteil an der Handlung nimmt, als dem vollkommnen seine Seelenruhe und festen Grundsätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausstechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel sein Held sei. Und das kömmt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geschildert; der Fehler liegt tiefer. Es kömmt daher, weil der Allmächtige die Anstrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung seiner Absicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigsten Bewegungen und Anstalten seines Feindes ruhig bleibet, welche Ruhe zwar seiner Hoheit gemäß, aber keineswegs poetisch ist.

X.

Die Poesie zeiget uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenschaft, und läßt alles übrige derselben unbestimmt.

Die Malerei kann dieses nicht. Bei ihr ziehet ein Teil den andern, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen.

Daher kann bei dem Dichter ein Zug sehr sinnlich, sehr malerisch sein; in der Malerei selbst aber es zu sein aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Bestimmungen geschwächt, oder wohl gar in Widerspruch gesetzt wird.

Z. E. Bei dem Dichter ist Herkules

»— rabidi cum colla minantia monstri
Angeret, et tumidos animam angustaret in artus«,

ein vortreffliches Bild. Ich sehe die ganze Stärke des Helden; ich sehe den rasenden Löwen in seiner Beängstigung, wie der verschloßne Atem ihn aufschwellt. Aber nun lasse man dem Maler oder Bildhauer dieses ausführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einschlagen kann, die er nach dem Widerstande, den er seinem Sieger entgegensetzet, wo einschlagen muß; und Herkules ist unüberwindlich, aber nicht unverwundlich. So sehe ich ihn nunmehro zugleich leiden, wo ich ihn nur siegen sehen soll. (Siehe den geschnittenen Stein beim Spence Tab. XVII. 3.)

Die Regel bedarf also einer großen Einschränkung, daß nur das bei dem Dichter malerisch sei, was auch wirklich auf der Leinewand oder in Marmor einen guten Effekt haben könne. Es ist wahr, der Zug des Dichters muß sich zeichnen, muß sich sichtbar darstellen lassen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu sein, die er in der materiellen Ausbildung des Künstlers tut, der notwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abstrahieren kann, von

welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abstrahieren konnte.

XI.

Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung. Durch diesen einzigen Zug können sie uns sinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge sie uns sinnlich zu machen.

Folglich ist es auch kein Einwurf wider das Malerische eines Dichters, daß seine Wesen lauter unkörperliche geistige Wesen sind; und Milton ist seinen geistigen Wesen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu tun findet, als bei dem Milton, rührt nicht aus dem minder malerischen Genie des Engländers, sondern aus den engen Schranken der materiellen Kunst her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epischen Dichtern, ist der Maßstab der Brauchbarkeit eines jeden für den Maler, aber kein Maßstab des Vorzuges der Dichter selbst.

Wenigstens nicht ihres Vorzuges in dem malerischen Teile. Sondern wenn ja diese größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug sein soll, so entspringt dieser Vorzug bloß aus dem Reichtume und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes ist; welchen Vorzug der Dichter aber sehr oft mit dem elendesten Geschichtschreiber gemein haben kann.

Z. E. Die Leidensgeschichte Christi ist in dem Neuen Testamente sehr armselig und elend beschrieben. Dem ohngeachtet hat sie Stoff genug zu den vortrefflichsten Gemälden gehabt. Das macht sie ist sehr mannigfaltig. Ihre Skribenten aber waren darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die simpeln Fakta, und diese Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß sie ihres Teiles den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeiget haben. Denn

diese Fakta sind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind sie wahr, so haben sie gar kein Verdienst darum; sind sie aber erfunden, so ist Fakta zu erfinden, ein ganz anderes Talent, als Fakta malen.

Aber Homer, wird man sagen, hat seine Fakta nicht allein erfunden, er hat sie auch selbst geschildert, und in seiner fortschreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge sein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu sein scheinen.

Wenn es so ist: desto besser. Aber es ist nur zufälligerweise so; und diejenigen von seinen Schilderungen, in welchen sich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, sind darum nicht schlechter, sondern nicht selten in ihrer Art auch wohl noch vollkommner.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde. Und noch dazu, was für eines! Die Versammlung der ratschlagenden und zechenden Götter; die der Dichter in den ersten Zeilen dieses Buches beschreibt:

Οἱ δε θεοι παρ' Ζηνι καθημενοι ἠγορoωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσοροωντες.

Ein güldener Palast, willkürliche Gruppen schöner und majestätischer Götter, von Hebe bedienet und sich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenstände, die auf der Leinewand eine sehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wissen möchte, wie der Maler die Götter, wie sie einander zutrinken, und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er sie bloß trinken; so beratschlagen sie sich nicht; läßt er sie sich bloß beratschlagen, so trinken sie nicht: bei dem Homer aber tun sie beides. Will er auch einen Teil trinken, einen Teil sich beratschlagen lassen: so ist es wieder nicht, was Homer sagt, nach dem sie alle zugleich ratschlagen und trinken

sollen. Piccart, der dieses Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeschlagen, zeiget die Götter alle in der tiefsten und lebhaftesten Beratschlagung; und Hebe kniet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeschirr. Aber grade soviel hätte Piccart tun müssen, wenn es bloß darauf angesehen gewesen wäre, die Hebe zu charakterisieren usw.

Doch alles dieses bei Seite gesetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken, und ein Meisterstück seiner Kunst aus diesem Sujet machen: ist es darum auch ein poetisches Gemälde? Ist es eines, so ist es gewiß eines von den kahlsten, und ein weit schlechterer Dichter hätte es ebenso gut machen können.

Man halte dagegen die Stelle,*) wo Pandarus, auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht, und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein vortrefflicheres ausgeführteres Gemälde finden. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalet, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß wenn man nicht wüßte wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.|

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Übersehen hat er es schwerlich; aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Verteilung Lichts und Schattens, ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.

Ist dem so: so, dünkt mich, ist unsere heutige Malerei gerade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters, wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohl-

klingend, und man wird ihn gewiß nicht komponieren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a und e; was drüber ist, ist vom Übel. So auch der Maler; erzähle was du willst, erzähle wie du willst; gib ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Verteilungen des Schattens, zu Kontrasten, zu Verkürzungen; gib ihm Gelegenheit nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Maler, sparest, desto mehr wirst du sein Mann sein.

XII.

In diesem Geschmacke, nach diesen Absichten hat Caylus offenbar sein Gemälde des Homers gewählet. Was Homer selbst malet ist fast immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Maler die meisten sichtbaren Gegenstände zusammenbringen, über die er die meiste mechanische Kunst verbreiten kann; ob sie schon bei dem Dichter gerade die leeresten, die unmalerischsten sind, in welchen er bloß Geschichtschreiber ist, und dergleichen, wie gesagt auch bei dem elendesten Geschichtschreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt tut er öfters dem Dichter an, dem Maler diese Augenblicke auszusparen! Endlich, wenn er sie ihm nun ausgesparet hat, so trifft es sich nicht selten, daß die, welche den Homer nicht gelesen haben, aus dem Gemälde etwas schließen, das der Meinung des Dichters schnurstraks zuwider ist.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr gerät, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel, ἠερι πολλῃ oder in Nacht νυκτι verhüllen, und davon führen. So Venus den Paris Iliad. γ. 381.; so Neptun den Idäus

Iliad. ε. 23.; so Apollo den Hektor v. 444. In allen diesen Stellen ist dieses Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetische Redensart für unsichtbarmachen. Allein diesen poetischen Ausdruck realisieren, und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet, ist wider die Meinung des Dichters, heißt aus den Grenzen der Malerei herausschreiten, indem diese Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein symbolisches Zeichen ist, und den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Zuschauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Kurz diese Wolke ist hier nichts besser, als die beschriebnen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften sich die Maler diese Wolke sehr ungern nehmen lassen. Sie gibt zu so schönen Brechungen des Lichts Gelegenheit, zu so sehr gelehrten Beleuchtungen der um sie gestellten Gruppen, sie kann mit den angebrachten großen Massen von Schatten so trefflich kontrastieren.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen τρις δ'ἠερα τυφε βαθειαν;*) allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Nichts ist malerischer als diese Stelle bei dem Dichter; aber sie wird kindisch und widersprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorne des Achilles*) rät Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles gesehen wurde, vor der übrigen Versammlung unsichtbar zu machen. Aber heißt dieses malen? Und ist es erlaubt, unter die natürlichen Zeichen der Kunst ein so willkürliches zu mischen, das dem, welcher das Geheimnis nicht davon weiß, und es gleichfalls für ein natürliches

Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Rätsel machen muß? — Aber wenn man nun die Unsichtbarkeit in der Malerei nicht anders andeuten kann, als durch eine Wolke? So soll man, was man nicht sehen soll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus selbst anführt, ein neuer französischer Künstler in der einzeln Bildsäule des Achilles, den Zorn des Helden als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihilfe der Figur dieser Göttin, ausdrücken konnte; warum rät er nicht lieber dem Maler, auch aus seiner Komposition die Göttin ganz wegzulassen? Warum nicht? Weil die Komposition alsdann so reich nicht sein würde. Der Maler muß mehr Kunst zeigen können; wenn auch schon das ganze Sujet darüber verstümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homers eine zusammenhangende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der seltsamste von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeitet; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar. Es muß aber notwendig die äußerste Verwirrung entspringen, wenn dieser Unterschied aufgehoben wird, durch dessen Aufhebung zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter selbst miteinander handgemein werden,*) so gehet bei dem Dichter dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Szene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlung so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Szene annehmen, deren verschiedne notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab den das Auge gleich daneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen,

diese höhere Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Z. E. Minerva schleudert einen großen Stein gegen den Mars:

Τον ρ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.

Um sich die Größe dieses Steines recht zu denken, erinnere man sich, daß Homer die Trojanischen Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit*) und daß Nestor mehr als einmal zu verstehen gibt, daß die Helden vor seiner Zeit noch stärker gewesen, als sie. Und ein Mann, nicht ein Mann, Männer aus dieser Zeit, waren es, die diesen Stein zu einem Grenzsteine aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva diesen Stein schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe dieses Steines proportionieret sein; so fällt das Wunderbare weg. Ein Mann, der dreimal größer ist, als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können, als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steines nicht angemessen sein: so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch den symbolischen Schluß, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müßte, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunst hiervon malen kann, wird vielleicht ein schönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geist des Dichters haben; und man ist sehr gutherzig, dem ohngeachtet dergleichen Gemälde für Homerische Gemälde gelten zu lassen.

XIII.

Die alten Maler, finde ich, brauchten und studierten den Homer ganz anders, als Caylus es unsern Malern zu tun anrät.

Sie brauchten ihn; nicht daß sie die Handlungen aus ihm gemalet hätten, die eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten; sie nutzten bloß seinen Fingerzeig auf besondere körperliche Schönheiten; diese malten sie; und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius,*) Dianam sacrificantium virginum choro mistam, quibus vicisse Homeri versus*) videtur, id ipsum describentis, — (Anstatt sacrificantium muß man hier lesen saltantium, oder venantium oder silvis vagantium, denn Homer läßt die Gespielinnen der Diana nicht opfern, sondern Berge und Wälder mit ihr durchstreifen, jagen, spielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena, und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers Iliad. γ. v. 156 darunterzusetzen.*) Laßt ihn aber auch das höchste Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: so ist es doch gewiß, daß sein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beschreibung des Dichters zugestehen muß.

Als Nicostratus*) voller Erstaunen vor diesem Bilde des Zeuxis stand, stand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb, und gar nicht begreifen konnte, was denn Nicostratus eigentlich so Wunderbares darin entdeckte. Wenn du meine Augen hättest! sagte dieser. Aber Nicostratus war selbst ein Maler; und ist denn die Schönheit nur für die Kunstverwandten? Doch es lag nicht an der Kunst; denn die Kunst kann nicht mehr tun, als die Natur selbst, und das schönste Gesicht in der Natur selbst wird nicht aller Menschen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena ist und bleibet die einzige, an der niemand etwas auszusetzen findet, die alle Menschen gleich stark entzücket.

Und wie die alten Künstler den Homer studieret, läßt sich unter anderen aus dem Exempel des Phidias lernen.

Sie nährten sich mit dem Geiste des Dichters, sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen, das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen, sie sahen und empfanden wie er, und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen sowohl, als in dem anderen, harmonieren. Phidias gestand, daß er durch die Zeilen:*)

Ἠ και κυανεῃσιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων.
Ἀμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ἐλελιξεν ὀλυμπον.

bei Bildung seines Olympischen Jupiters begeistert worden, und daß nur durch ihre Hilfe er seinem Bilde ein Gesicht gegeben propemodum ex ipso coelo petitum. Caylus sagt von diesen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture, mais un Artiste ne peut l'avoir trop présente à l'esprit, c'est un moyen de croitre son ouvrage etc. Er schränkt den Nutzen, den sie dem Künstler geleistet, und noch leisten können, auf die sympathetische Erhöhung unserer Einbildungskraft ein. Indes, glaube ich, ist hier noch etwas Spezielleres zu sagen. Nämlich:

Klopstocks Zeilen:*) wo er Gott sagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und sag': Ich bin ewig!
Sag' und schwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!"

sind unstreitig ebenso erhaben, als jene Zeilen des Homers, und dem höchsten Wesen gewiß anständiger. Gleichwohl glaube ich schwerlich, daß sie auf einen Künstler einen großen Eindruck machen werden, wenigstens keinen, der ihn bei seiner Arbeit leiten und unterstützen könnte. Und warum

nicht? Sie sind aus keinem malerischen Gesichtspunkte genommen; es ist nicht der geringste Zug darin, den der Maler ebensowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber ist in des Homers Gemälde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerst aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Teil des Gesichtes sind, in welchem sich der stärkste Ausdruck der Majestät äußert. Einteilung, welche die nachherigen Kunstlehrer von dem menschlichen Gesichte gegeben haben.

4.

Eines von den perspektivischsten Gleichnissen ist das, wo Homer*) das Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Örter als die Zeitfolgen hintereinander gestellet.

— αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, στιβαρον τε
Εἵλετο, του δ᾽ ἀπανευθε σελας γενετ᾽, ἡυτε μηνης.
῾Ως δ᾽ ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτῃσι φανειῃ
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται ὑψοθ᾽ ὀρεσφι,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ· τους δ᾽ οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ᾽ ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

5.

Nach dem, was wir in unseren mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere ich meine Einteilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen, ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper verteilet. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen; und eine kollektive Handlung, wenn sie in mehrere Körper verteilet ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper, sich in der Zeit ereignen muß; so ist es klar, daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiednen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen verteilet ist, neben einander in dem Raume existieren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist; so gehören die kollektiven Handlungen notwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese kollektive Handlungen, deswegen weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei auszuschließen sein?

Nein. Denn obschon diese kollektiven Handlungen im Raume geschehen, so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist; da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Teilen nebeneinander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt sein können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter ebensowohl das nach und nach beschreiben, was ich bei dem Maler nur nach und nach sehen kann; so daß die kollektiven Handlungen

das eigentliche gemeinschaftliche Gebiete der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiete, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzeln Teile in der Poesie ebenso geschwind geschehen könnte, als in der Malerei: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Teilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine kollektive Handlung schildern, in der nicht jeder Teil für sich betrachtet schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Teile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Teilen als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr ebenso erlaubt als zuträglich, unter diese Teile auch minder schöne und gleichgültige Teile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung kollektiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen; der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Teil schön sei, spricht das Urteil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein Jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wieviel dieses Gemälde, durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte doch noch immer ein Jüngstes Gericht en miniature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren, und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effekt tun.

6.

Von der Schönheit ohne Gemütsgaben. p. 127. CVII.

γερας bei Teilung der Beute, was den Königen beiseite gesetzt war p. 146. CXXX.

Vom Schwung des Haars bei den Griechen, zu Erläuterung der Stelle bei den Griechen p. 314. VI.

Von den Fehlern des Choerilus in Ansehung der Gleichnisse p. 334. XXXVII.

Von dem Unpassenden der Homerischen Gleichnisse. p. 336. XL.

Von einem Zunamen der Sokratiker. p. 391. CXI.

Antwort des Alexanders — — p. 479. CXCVII.

Von dem anderen Dictionario Oratorio p. 496. CCXI.

T. II.

Von der Blindheit des Thamyris. p. 633.

Von dem Nireus in Ansehung der Abmalung ⟨?⟩ von ihm und dem Thersites. 678.

Von der Erdichtung mit dem Protesilaus und Achilles. p. 695.

Von dem Geschrei des Philoktets. p. 706.

Von den Pygmäen mit den Liliputern des Swift zu vergleichen. p. 811.

7.

1. Abschnitt

Winckelmanns Text p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet. —

1. Dieses Geschrei ist eine historische Wahrheit. Sagen daß clamor Philocteteus zu einem sprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust. T. II. p. 706.
2. Sophokles läßt ihn auch in seiner Tragödie so schreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3. Schreien war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur, und kein Zeichen einer weibischen Unleidlichkeit. Beim Homer schreien die größten Helden, Venus und selbst Mars schreien.

   Ein gleiches vom Weinen. Meine Vermutung warum Priamus den Seinigen bei dem Begräbnisse zu weinen verbietet.
4. Diese Unterdrückung der Natur ist ein Kennzeichen der Barbaren; ein Zeichen des Heldenmuts der nordischen Völker; Exempel aus dem Borrichius.

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor sich, wenn er seinen Laokoon jenes erschreckliche Geschrei erheben läßt.

Der Bildhauer indes läßt ihn keins erheben; das ist wahr. Und nun entstehet die Frage, welcher hat die schönere Natur gezeichnet?

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es ist wahr, beide und beider Künste haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnliches; und weil man dieses nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, sind viel ungesunde Kritiken entstanden. Jeder hat seine besonderen höhern Regeln, die er nie aus den

Augen setzen muß, und die ihm in dem Besonderen ganz verschiedne Wege treten lassen.

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des sichtbar Schönen und Erhabenen. —
   Erläuterung durch die Opferung der Iphigenia des Timanthes.
2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.
   Erläuterung dieses Punktes aus den Gemälden des Timomachus.

Vermutung in welchem Punkte Laokoon genommen worden.

Da Virgil diesen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des sichtbaren Schönen mit sehen dürfen, so durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

2. Abschnitt

Von den Meistern dieses Werks.

Die Zeit, in welcher sie gelebt, ist unbekannt.

Meine Vermutung, daß sie den Virgil nachgeahmt haben können, und also unter den ersten Kaisern gearbeitet.

1. Plinius setzet sie mit solchen neuern Künstlern in eine Klasse.
2. Sie stellen den Laokoon vor, anders als ihn die griechischen Dichter schildern; anders als Lykophron, anders als Quintus Calaber.
3. Sie folgen einem Umstande, welcher eine eigene Erfindung des Virgils zu sein scheinet.

Ich abstrahiere von der historischen Wahrheit dieser Vermutung, die W. in s. G. d. Kunst vermutlich aufklären wird. Ich will sie bloß aus einer Voraussetzung beleuchten, um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenstande vergleichen zu können.

1. Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.

2. Worin er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuen Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4. Gedanken wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abschnitt

I. Herr Winck. selbst hat es in sr. Ge. der Kunst eingesehen, daß der Bildhauer zu dieser Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden gewesen, und daß diese kein Gesetz für den Dichter p. 167. besonders 169.
Bei Gelegenheit seine Vermutung vom Philoktet p. 170 meine Verbeßrung des Plinius.
II. Hierin sind wir einig, aber desto weniger wegen der Zeit der Künstler des Laokoon. Erörterung meiner Meinung. Die seine gründet sich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.
Vermutung aus dem *ἐποιησε*.

4. 5. Abschnitt

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt sei als dem Maler:
4. In Ansehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Thersites.
5. In Ansehung des Eckels; Exempel des Philoktet, nebst der Szene des Hungrigen beim Beaumont.
Tadel der Harpyen des Virgils.

6. Abschnitt

Völlige Gerechtigkeit scheint W. indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu lassen. Wenn er z. E. 170 sagt, sie werden ihn mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter vorgestellt haben —

Ausleg: es muß hier wenigstens nur die bildhauerische Weisheit zu verstehen sein.

p. 25. 28 scheint er auf der Seite des Caylus zu sein, daß der Wert der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu bestimmen.

Widerlegung dieser Meinung;

Daß Dinge in der Phantasie einen vortrefflichen Effekt machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.

In welchem Verstande Homer der größte Maler sei; und daß Milton nach ihm der größte.

8.

1. Abschnitt

I.

Laokoon; Widerlegung der Winckelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.

II.

Zweite Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen, in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III.

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter beide voneinander abgehen.

IV.

Beider Übereinstimmung. Wahrscheinliche Vermutung aus dieser Übereinstimmung, daß der eine den anderen vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß der Künstler den Virgil nachgeahmet.

V.

Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise wie wenig er von dem besonderen Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden: 1. an der wütenden Venus, 2. an den allegorischen Wesen.

VI.

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zusammenhangende Folge derselben, aus den unsichtbaren Szenen des Dichters.

VII.

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bei dem Dichter ein Gemälde, und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierte Buche der Iliade.

VIII.

Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malet fortschreitende Handlungen, und dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX.

Beantwortung der Einwürfe wider das Homerische Schild, aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter malet das aus, was der Künstler intendieret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

2. Abschnitt

I.

Winckelmanns Geschichte der Kunst ist indes erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urteilet bloß aus der Kunst. Plinius scheinet da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neuern Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winckelmann nur nicht ganz zu Schanden machen wollen; und warum.

II.

Beweis aus dem *ἐποιει* und *ἐποιησε*, daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung dieser Stelle des Plinius.

III.

Ist er indes nicht aus der Zeit, in welche ihn Winckelmann setzt; so verdient er es doch daraus zu sein, und das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Übrigens hat sich Winckelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV.

Sein Ausspruch, daß die neuern Dichter jenseit den Alpen mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Kommentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich.

V.

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch

Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es tut, so tut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedene Zeiten auf einem Raume vorstellet.

VI.

Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu Nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII.

Von der Häßlichkeit. Verteidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte recht ihn auszulassen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der Schönste unter den Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch, in den Briefen der Literatur.

NB. Vom Eckel. Die Discordia beim Petron.

VIII.

Schönheit der malerische Wert der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen besteht 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenschaften.

IX.

Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher der geringere Wert der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermutung, daß die ganze perspektivische Malerei aus der Szenenmalerei entstanden.

X.

Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter sichtliche Eigenschaften in Bewegungen aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Tiere darin empfinden.

Von der Schnelligkeit.

XI.

Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit, in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut ausmalen lassen, und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemälde, dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII.

Vermutung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

XIII.

Die erste Veranlassung war indes der orientalische Stil. Moses Vermutung; aus dem Mangel der Malerei. Daß

das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann, so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der h. Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjekte gerichtet; und wenn die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz anderen Stile und unter ganz anderen Bildern geschehen sein.

XIV.

Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappieren, aber sie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV.

Von den kollektiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemein sind.

3. Abschnitt

I.

Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht so natürlich sein, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Konvention darunter. Exempel von der Wolke.

II.

Sie hören auf natürliche zu sein, durch Veränderung der Dimensionen. Notwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabenen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

III.

Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet können hörbare Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihe der Dinge aufeinander und nebeneinander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organen kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV.

Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V.

Mißbilligung allzu weitläuftiger Allegorien, welche allzeit dunkel sind. Erläuterung aus Raffaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI.

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die neuere so weit übertroffen.

VII.

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch, das Wunderbare und den Wert der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII.

Notwendigkeit, alle schöne Künste einzuschränken, und ihnen nicht alle mögliche Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem

Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren: Eulers Entdeckung in der Musik.

IX.

Von der Erweiterung in der Malerei der neueren Zeit. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebenteilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspektiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Teile nicht anstößig sein würde.

X.

Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen, und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles Rat, die Taten Alexanders zu malen.

Anhang

I.

Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winckelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax usw.

II.

Von dem Borghesischen Fechter.

III.

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV.

Von der Kunst in Erzt zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V.

Vermutung über das Netze p. 203.

VI.

Von den Schulen der alten Malerei, und von den Asiatischen Künstlern.

9.

Polycletus — hic etiam primus excogitavit ut uno crure signa insisterent. Lud. Demontiosius de Caelatura lib. I. cap. 1. Nachzusehen im Plinius.

Eben dieser Demontiosius l. c. wenn er von dem Farnesischen Ochsen gesprochen, setzt hinzu Ejusdem etiam Apollonii exstat in Vaticano corpus, capite, brachiis, et tibiis truncatum, ex marmore: quod fragmentum nulli cedit operum Antiquorum, quae extant hodie Romae. Basi nomen Autoris inscriptum est.

Wenn dieses der Torso des Herkules ist, so irrt sich D., denn dieser Meister war aus Athen, jener Apollonius aber aus Tralles.

Pomponius Gauricus (cap. II. de Sculptura) teilte die ganze Länge des Körpers in neun Teile, jede von einer Gesichtslänge. Die Gesichtslänge selbst teilt er wiederum in 3 Teile: constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus. Una erit ab summa fronte qua capilli nascuntur, heic ad intercilia. Altera heinc ad imas nares. Ultima ab naribus heic ad mentum. Prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes.

*

Gudius ad Phaedri fab. 1. lib. V.
Zenobius Centur. V. n. 82.

*

In dem Mosaischen Werke bei Kircher (Monumentum vetustissimum in Praenestinis Primigeniae Fortunae templi ruderibus adhuc superst.) finde ich kein Conopeum wie Gronow will. Ich hoffe doch nimmermehr, daß er die Lauben oder Bogen am Gitterwerk dafür angesehen.

10.

Laocoontis signum e marmore mira arte factum in Pontificis viridario Romae, non quale a Virgilio ac Plinio, sed cujusmodi a graecis describitur.

11.

Zu lesen.

Im Guardian von einem Gemälde des Raffaels.

*

Im Zuschauer von dem Vergnügen aus unsrer Einbildungskraft, vom 411. Stücke an.

12.

Von den Flügeln

Daß sie keiner menschlichen Form zukommen können, und mit dem ganzen Baue des Menschen streiten: Arist. de incessu animal. cap. XI. Wo der Philosoph zur Erläuterung anführt, daß die Liebesgötter geflügelt gemalt werden. Man würde daraus nicht unrecht schließen, daß die Griechen sonst keinen andern Göttern Flügel beigelegt.

13.

Gerard*) glaubt, wider meine Meinung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre komparative Größe, und diese ist hinlänglich das Erhabene hervorzubringen. Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um mir zu erkennen zu geben, daß dergleichen komparative große Gegenstände in der Natur erhaben sein müssen, aber nicht vermögend, die Empfindung selbst her-

vorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Teile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke.*) Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf erhaben zu sein, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen drei gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern, aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn p. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Lairesse anführte, scheinet nichts zu sein, und gerade gegen den Wert der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabei ist, konnte er mehr davon schreiben.

*

Pope verlangt von einem wahren Dichter.*)

»That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to truth, and moraliz'd his song.«

Auch K. führte seine Empfindung hierauf, aber nur später. Er wollte s. Frühling, welcher nichts als eine Kette von Phantasien und Bildern ist, darnach umarbeiten.

Pope hat überhaupt von der beschreibenden oder malenden Poesie wenig gehalten, welches Warburton bei aller Gelegenheit versichert. S. seine Anmerkung über die Zeile in eben demselben Prologo

»— — — who could take offence
While pure description held the place of sence.«

pure sagt er kann hier armselig und rein heißen. Doch jenes sei der Meinung des Dichters gemäßer, als welcher ein bloß malendes Gedichte ein Gastgebot von lauter Brühen genannt habe.

An einem anderen Orte*) sagt Warburton: Descriptive Poetry is the lowest work of a Genius.

*

Cibbers Kritik einer Stelle des Nat. Lee, die er für Nonsens erklärt, weil sie kein Gemälde geben könne. Und was Warburton dagegen erinnert. S. die angezogene Epistel v. 121. Ich halte mit Warburton die Stelle gleichfalls für schön. Aber Cibber hat auch recht, daß sie sich nicht malen läßt. Was folgt also daraus? Daß die Probe unrecht ist; und daß es allerdings poetische Gemälde gibt, die sich nur schlecht malen lassen.

*

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

*

Observations sur l'Italie. Tom. II. p. 30. An dem Tage des h. Rochus haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde dans la Scuola de S. Roch. Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret de la plus grande force de ce Maitre. Je fus singulièrement frappé de celui qui represente l'Annonciation. Le mur qui ferme la chambre de la Vierge du côté de la campagne, s'écroule et l'ange entre de plein vol par la brèche.

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Maler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper ohne sie zu zerstören durchdringen kann, so drückt

er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein solches Wesen von nichts ausgeschlossen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht sein.

*

ibid. p. 71. Die antiken Löwen vor dem Zeughause in Venedig. Von dem einen, dem kolossalischen, welcher auf den Hinterfüßen sitzet, sagt der V. il a presque la secheresse et la roideur de ces Lions du vieux Japon, que l'on conserve dans quelques cabinets: non est in toto corpore mica salis. En lui comparant le moindre petit Lion moderne, on voit avec étonnement à quel point nos Artistes se sont eloignés de l'antique simplicité, et combien ils prodiguent l'esprit, ou les Grecs croyoient le devoir économiser.

*

Plinius lib. 35. cap. 10. vom Arellius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens, sub Dilectarum imagine. Er porträtierte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das nämliche haben verschiedene neuere Maler mit der h. Jungfrau getan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von s. Frau nahm.

*

ibid. p. 462. Le fameux distique du Cardinal Bembe sur Raphael

»Hic ille est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.«

J'ignore si Mr. Rollin ou le Père Bouhours ont mis au creuset ce distique sonore: je doute qu'il sortit avec avantage de cette épreuve.

*

Der jüngere Plinius lib. 5. an den Sever: De illis judico quantum ego sapio, qui fortassis in omni re, in hac certe perquam exiguum sapio.

*

Auch das ist beim Virgil ein eckler Zug. Aeneid. lib. II. v. 277. Wo Hektor dem Aeneas im Schlafe erscheinet:

»Squallentem barbam et concretos sanguine crines.«

*

Spence*) Zweifel, ob die Statuen, welche die Vesta vorstellen sollen, sie wirklich vorstellen, ist nichtig. Die Stelle des Ovids, daß diese Göttin kein Bildnis gehabt, bezieht sich bloß auf ihren Tempel in Rom, wo sie unter keinem besonderen Bilde, sondern bloß unter der Gestalt des Feuers verehrt wurde. Daß sie aber, außer diesem geheimen Gottesdienste von den Künstlern nicht persönlich vorgestellt worden, ist daraus gar nicht zu schließen. Numa ist nicht der Erfinder des Vestalischen Gottesdienstes, sondern nur der Verbesserer. Und vielleicht, daß seine Verbesserung eben darin bestand, daß er das Bildnis der Vesta aus dem Tempel schaffte, und sie bloß unter dem Feuer verehren ließ. Denn schon die Trojaner verehrten die Vesta, und Aeneas brachte ihren Gottesdienst nach Italien und auf die Römer. Daß aber die Trojaner außer dem Feuer wirklich ein Bildnis von ihr gehabt haben, bezeigt die Stelle des Virgils Aenid. lib. II. v. 296.

»et manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis affert penetralibus ignem.«

Hier wird das Bildnis der Vesta von dem Feuer, welches sie vorstellte, ausdrücklich unterschieden. Vor Erbauung Roms ward sie in Rom gleichfalls noch unter einem Bildnisse verehrt, welches Ovid bezeigt (Fast. lib. III. v. 45.) wenn er sagt, daß, als die Sylvia Mutter geworden,

»— — Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.«

Spence will diese Stelle so erklären, als ob durch das feruntur die simulacra ungewiß gemacht würden, da es doch auf die Sache selbst geht.

Kurz, Spence bedenkt nicht, daß sich das Gebiet der alten Künstler weiter erstreckt habe, als die religiösen Gebräuche. So gut die Dichter aus der Vesta ein wirkliches Wesen machten, die die Tochter des Saturnus und der Ops war, die einmal in Gefahr kam, durch den Priap ihre Jungfrauschaft zu verlieren, und was sie sonst von ihr erzählen: eben so gut konnten ihr auch die Bildhauer nach ihrer Art die persönliche Existenz erteilen, ob sie schon unter keinem Bilde in ihren Tempeln verehret wurde.

Daß auch die Griechen Bildnisse von der Vesta gehabt, bezeigt die Statue des Scopas beim Plinius. Denn daß dieses keine Vestalin sein kann, ist daher klar, weil die Vesta bei den Griechen nicht Jungfrauen zu Priesterinnen hatte usw.

*

Beim jüngern Burmann in der Anthologie*) findet sich ein Epigramma auf den Laokoon, in welchem ihm die Zeile

Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum

wegen des tolerasse verdächtig ist. Wenn dieses Epigramm, wie es scheinet, auf die Statue gemacht ist, so hat er nicht nötig das tolerasse zu verändern; sondern der Dichter könnte damit zugleich mit auf die Geduld gesehen haben, mit welcher Laokoon in selbiger sein Leiden erträgt.

*

Augustinus de Musica libri sex. lib. I. cap. 2. Nam quasi serviunt omnia, quae non sibi sunt, sed ad aliquid aliud referuntur.

*

cap. 4. Omnes pene artes periclitari videntur, imitatione sublata.

*

Richardson Traité de la Peinture T. I. p. 9. Après avoir lu Milton, on découvre la Nature avec des yeux plus clairvoyants qu'auparavant, on y remarque des beautés auxquelles on n'aurait point fait attention.

Und dieses ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehen sollten. Gedichte sollen für sie gleichsam unendliche Augen mehr und eine Art von Vergrößerungsgläsern sein, durch welche sie Dinge bemerken lernen, die sie mit ihren eigenen bloßen Augen nicht würden unterschieden haben.

*

p. 12. Betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Kameral-Seite, in wie ferne sie die Reichtümer eines Landes vermehren. Es ist wahr, der Künstler verarbeitet sehr wenig, und eben nicht kostbare Materialien, und macht etwas daraus was unendlich mehr wert wird.

Allein wenn sich dadurch die Kameralisten wollten verleiten lassen, die Malerei fabrikenmäßig zu unterstützen und betreiben zu lassen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbnis des Geschmacks nicht allein unvermeidlich, sondern am Ende würde auch die Arbeit nicht einmal so viel wert sein, als die verarbeiteten Materialien.

*

p. 38. Exempel, wo sich Raffael sowohl von der natürlichen, als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in einem von s. Kartons in Hamptoncourt, wo er den wunderbaren Fischzug vorstellt, und die Barke für die Menge der darauf befindlichen Personen viel zu klein macht. Von dieser gleichfalls in einem Karton von dem von Petro und Johanne kurierten Gichtbrüchigen vor der Türe des Tempels, genannt die Schöne, wo er figurierte Säulen angebracht hat.

Allein, es ist zwischen beiden Abweichungen ein großer Unterschied; diese vermehrt die gute Wirkung, jene verringert sie. Nämlich in einem bloß natürlichen Auge. Jene ist allen Menschen anstößig, diese nur den Gelehrten.

*

p. 43. Es hat, sogar große, Maler gegeben, welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu

bringen gesucht haben. Wie z. E. Tizian selbst, die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sei dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter als der Fehler des Dichters. Denn

1. hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hilfe zu kommen. Das Mittel der Perspektiv ist dazu nicht hinreichend.
2. Der Fehler des Dichters behält noch immer eine gewisse Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweiten in Ägypten sind, so sind wir doch an diesen beiden Orten nur nach und nach: Wenn der Held im ersten Akte heiratet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit: anstatt, daß bei dem Maler notwendig alle verschiedenen Orte in einen Ort und alle verschiedenen Zeiten in einen Zeitpunkt zusammenfließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.
3. Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr wie einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

*

p. 37. Raffael hat in einem von s. Gemälden im Vatikan, welches die wunderbare Befreiung des h. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist ein Ausfluß von dem Engel, das zweite ist die Wirkung einer Fackel, und das dritte ist der Schein

des Mondes. Alle diese drei Lichter haben jedes seine ihm eigentümlich zukommende Scheine und Widerscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermutlich eine von denen, auf die Raffael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste, noch die einzige Schönheit in seinem Stücke sein.

*

p. 46. Richardson erläutert die Regel, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse, durch ein Werk des Protogenes. „Protogenes", sagt er, „in seinem berühmten Gemälde, Jalysus, hat ein Rebhuhn mit so vieler Kunst gemalt, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber die Aufmerksamkeit allzusehr an sich zog, so löschte er es ganz aus."

Richardson irrt sich. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus des Protogenes, sondern in einem anderen Gemälde, welches der ruhende Satyr hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius*) entsprungen, nicht anmerken, wenn ich nicht fände, daß ihn auch Joh. Meursius hat. Rhodi libr. I. cap. 14. p. 38. In eadem (tabula sc. in qua Jalysus) Satyrus erat, quem dicebant Anapavomenon, tibias tenens.

Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne. Libr. XIV. p. 652. Und dieser unterscheidet den Jalysus, und das Gemälde mit dem an eine Säule sich anlehnenden Satyr, auf welcher Säule das Rebhuhn war, ausdrücklich.

Die Stelle des Plinius haben Meursius und Richardson deswegen nicht verstanden, weil sie nicht achtgegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist. Dem einen, weswegen Demetrius die Stadt nicht einbekam,

weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand. Und das andere, welches Protogenes, während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

*

p. 49. Hannibal Carraccio wollte in einem Gemälde nicht über zwölf Figuren verstatten.

*

p. 50. Richardson hat eine Zeichnung von Polydoro gesehen, von dem sterbenden Cato, wo ihm der Maler die Eingeweide aus dem Leib hängen lassen. Höchst eckel.

*

p. 69. Eine Pieta (Pietà) heißt eine Mutter Maria mit dem toten Körper des Heilandes.

*

p. 74. Pordenone hat in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten lassen. Richardson mißbilliget dieses deswegen, weil er noch nicht so lange tot gewesen, daß er hätte riechen können. Bei der Auferstehung des Lazarus hingegen glaubt er, daß es dem Maler erlaubt sei, von den Umstehenden welche so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß s. Körper schon gerochen habe.*)

Allein diese Vorstellung ist weder in dem einen noch in dem andern Falle zu dulden, weil sie sich auf etwas Ekelhaftes gründet, welches der Maler durchaus vermeiden muß.

Rubens in s. Auferstehung des Lazarus in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskommt. Ich glaube auch, daß dieses der eigentliche ist, und fällt dabei die Notwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein.

*

p. 89. Exempel, daß selbst Raffael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise wie sehr sich die Malerei vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indes ist es ohne Zweifel noch immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raffael oder Caraccio schreibt, und wenn es ein andrer tut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raffaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche Wirkung tun. Anstatt daß die meisten anderen Geschichtmaler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedrückt zu haben.

*

p. 93. Michael Angelo soll seinen Charon aus einer Stelle des Dantes genommen haben

»Caron, Demonion con occhi di bragia,
— —
Batte col remo qualunque s'adagia.«

In dem Kupfer vom Jüngsten Gerichte läßt sich nur die Aktion, welche in dem letzten Verse ausgedrückt ist, erkennen, ob Angelo aber auch die Augen von glühenden Kohlen ausgedrückt hat?

*

p. 95. Von der Wirkung, welche ein Gemälde auf das Auge von ferne machen soll, noch ehe dieses die Gegenstände desselben unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coypel mit dem Exordio einer Rede vergleicht.

*

p. 97. Ich kann in der Notte del Correggio, in welcher sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson einerlei Meinung sein, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinn-

reicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleinere verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr wert, als der kleine Anstoß, den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

*

p. 120. Was Richardson p. 120 u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Wert der Koloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken gerade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Öl, zu menagieren hat, nicht erreichen kann: So frage ich, ob wohl der bewundernswürdigste Koloriste uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden.

*

p. 212. Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson hier äußert, dürfte erfüllet werden? daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raffael überträfe, indem er den Kontur der Alten mit dem besten Kolorite der Neueren verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beiden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß, hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den

Handzeichnungen angemerkt worden, scheinet diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders, als zu verneinen, wird jeder Meister je weiter er es in dem einen Teile gebracht hat, desto weiter in dem andern notwendig zurückbleiben; so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu sein wünschen werden? usw. Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kömmt p. 26 Sur l'Art de critiquer en fait de Peinture, noch eine schöne Stelle vor.

14.

Montfaucon Antiquité Expliquée. Première partie. Seconde Edit. de Paris 1722.

p. 50.

Hält einen Kopf mit einem Barte, und weit geöffnetem Munde, den er in seinem Kabinette gehabt, für einen Jupiter qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt. Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Öffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger, als nach dem alten Geschmacke sein.

p. 52.

Auf dem geschnittenen Steine aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX, welcher die Entführung der Europa vorstellet, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stieres dagegen zu sichtlich ist.

p. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beim Montfaucon Tab. XXVIII. 1., hat keinen Schleier; auch nicht einmal infulam, sie ist in ihren freien natür-

lichen Haaren: ein Beweis, daß die Alten auch das Costume der Schönheit nachsetzten.

p. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön; und die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönre, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwei Bäuche, zwei Werkstädt der animalischen Ökonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

p. 96.

Von dem Hinken des Vulkans; in den noch übrigen Bildsäulen von ihm, die Montfaucon gesehen, erscheinet er nicht hinkend. Die alten Künstler indes, die ihn hinkend machten, taten es ohne Nachteil der Schönheit: Cicero de Natura Deorum I. sagt: Athenis laudamus Vulcanûm quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

p. 125.

Monfaucon hält die Figuren, die beim Stosch für Diomedes gelten, für Bellonarios, welches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch gibt er p. 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

p. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bei, auf dem ein Herkules mit der Keule, und der auf den Rücken geworfnen Löwenhaut, mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Une autre image d'Anteros est si extraordinaire, qu'on ne la prendrait jamais pour telle si l'inscription Anteros n'en faisait foi. Cette image ressemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la

massue sur l'épaule. La peau de bête qui pend derrière paraît d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un sanglier. La petitesse de la pierre qui est une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien distinguer. Cette figure est si éloignée de l'idée qu'on a ordinairement d'Anteros, que plusieurs aimeront mieux croire que c'est le nom d'ouvrier, et que la figure représentée est un Hercule. Und so ist es auch, denn Stosch führt einen andern geschnittnen Stein, mit diesem Worte an.

p. 221.

Der Name des Glykon findet sich auch auf einem Basrelief beim Boissard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführet. Es stellt den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Kupido hält, und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz suchet. *ΘΕΩΙ ΑΛΕΞΙΚΑΚΩΙ ΓΛΥΚΩΝ.*

*

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII, aus des Begers Brandenb. Kabinette öffnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen. Um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Öffnung des Mundes haben die Bacchantinnen, als die Nr. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen der lachende Faun, aus dem Beger Pl. CLXXIII. 4.

*

p. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochnen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgibt, ist vielleicht ein Sphäromachus.

p. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für die Pudicitiam ausgibt, scheint mir Ariadne zu sein. Die andern beiden Figuren

scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu sein, welcher letztere den Gott abziehen will, bei der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnitt. Steine aus dem Königl. Kabinette Tab. CL. 1.

*

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht (Cohort. ad Gentes p. 50 Edit. Potteri) sagt unter andern daß Ceres, sowie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptun aus dem Dreizack, *ἀπο της συμφορας* erkannt werden müßte. Dieses gibt Potter, in seiner neuen Übersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, aus deren Beschreibung Ceres zu erkennen sei? Es müßte die Unfruchtbarkeit sein. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort, eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner *συμφορα* will. Es wäre denn daß *συμφορα*, als ein vocabulum *μεσον*, ebensowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder *συμφορα*, da es auch für *συμβολη* gebraucht wird, und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeiget, müßte den Strauß von verschiednen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beiden Vermutungen statt, so bleibt nichts übrig, als das *συμφορα* für verfälscht zu halten; und vielleicht hat man *σιτοφοριας*, oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben doch weiter abgehen darf, *λικνοφοριας* oder *κανηφοριας* dafür zu lesen. Denn der Korb, *λικνον, κανης,*

war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hym. in Cerer. p. 735 Edit. Ern.) aus Münzen zeiget. Beim Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun (Tab. XLIII. 4.) vermutlich einen dergleichen Korb auf dem Kopfe haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte; Quarta galerum singularem capite gestat, la quatrieme a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII. 2.) stehet, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgibt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb sein, der bei feierlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde (Callimachus in Cerer. v. 1. 3.) denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaues zugeschrieben werde.

15.

II.

Der körperliche Schmerz verstellet am meisten. Das Schreien allein zerstöret alle Symmetrie des Gesichts. Ein schönes Gesicht ist am schönsten in seiner Ruhe, mit verschlossenem Munde. Polygnotus war der erste, der den Mund seiner Figuren ein klein wenig öffnete, um eine Schönheit mehr, die Zähne sichtbar zu machen. instituit os adaperire, dentes ostendere. Plinius lib. XXXV. sect. 35.

16.

Vielleicht war es Pollio Asinius, der den Laokoon des Virgils durch einen griechischen Künstler nachahmen ließ. Pollio war ein besondrer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheinet sogar ein eignes Werk über die

Aeneis geschrieben zu haben. (Denn wo sonst als in einem eignen Werke über dieses Gedichte könnten die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt. ad vers. 7. Libr. II. und besonders ad vers. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht tun, das Verzeichnis der verlornen Schriften dieses Römers mit einem solchen Werke zu vermehren.) Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen: ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. (Plinius l. 36, sect. 4.)

Eben itzt finde ich mit vielem Vergnügen, daß ich in meiner Meinung von dem Alter des Laokoon, und den Vorbildern, welche sich die Meister desselben dabei gewählet, einen Vorgänger habe, dessen Spuren ich unwissenderweise betreten. Es ist dieses Barthol. Marliani; ein Gelehrter, welcher um die Zeit, da Laokoon um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entdeckt ward, lebte; und ich darf vermuten, daß mehrere damalige Gelehrten mit ihm übereingestimmt haben werden. So schreibt er: Et quamquam hi, nämlich Ages. Poly. und Atha., ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, non tamen illam in omnibus sunt imitati, quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere.*) Ich sollte fast selbst glauben, ich hätte über diese Worte einen Kommentar schreiben wollen.

** Oder vielmehr, die Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben.

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellt die Zerstörung von Troja, und die Geschichte des

Laokoon vollkommen so vor, als Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde von Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Galerie, und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben allem Ansehen nach nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre Erdichtung deutlicher, als die offenbare Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen die Vergleichung anzustellen. So Virgil.

17.

Allegorie

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fiktionen, ist beim Milton (Paradise lost Book III. 685) wo Satan den Uriel hintergeht

— oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems — —

„Oft, wenngleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihrer Türe, und gibt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermutet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fiktionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indes, wie eine weitläuftigere allegorische Fiktion noch erträglich zu machen ist, ist von dem

Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiktion, sondern so wie sie von einem Maler behandelt worden.

Blindheit des Milton

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsternis von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines, ‹Paradise lost B. III. 722› welches vielleicht gleichfalls hierher gezogen werden kann. — Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan den Erdball, die Wohnung des Menschen, zeigen, und sagt:

Look downward on that globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheinet, das von hier entlehnet ist." — Man merke, daß beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehret war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber das macht weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgeht.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheinet die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu sein. Homer malt dergleichen selten mehr, als durch ein einziges Beiwort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbarn Gegenstandes hinlänglich ist, uns die andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer

und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beisammen zu sehen die Gelegenheit verloren: Ein Blinder, muß natürlicherweise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen, das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: „Es werde Licht, und es ward Licht": so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bei dem Lichte so gedacht oder empfunden hat. ‹P. L. Book VII. v. 243. 44›:

Let there be light said God, and forthwith ligth
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native east
To journey through the airy gloom began.

Gemälde beim Milton

I. Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele gibt, finden sich auch sehr schöne beim Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I. v. 221—228.

β) die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 871—883.

γ) die Entstehung der Welt. B. III. v. 708—718.

δ) der Sprung des Satans in das Paradies. B. IV. v. 181 bis 183.

ε) der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246—277.

ζ) der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56—78.

η) die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509—

θ) die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.

ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X. 414—

ϰ) die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandteilen, als nach ihrer Wirkung geschildert. Man sehe die Stelle von der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX. 455—66.

II. Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winckelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1. Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (B. V. 277.) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen ist, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt der Cherubins ist ebenso unmalerisch. XI. 129.
2. Desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange. B. IX. 496. welches wider alle Ponderation in der Malerei sein würde; ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

Von den notwendigen Fehlern

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten kommentieret worden.

Ich nenne notwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein notwendiger Fehler, der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es

ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. Z. E. B. V. 588. von den Fahnen und Standarten der Engel — —

Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder dasjenige was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen ⟨B. V. 604⟩ zu seinen Engeln sagen läßt

»This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand, your head I him appoint«

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er sein sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von dem Geheimnisse seiner Dreieinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er notwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel

ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes sein, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung ebenso von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes usw. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

18.

p. 396.

„Plinius, sagt H. W. berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden in Erzt zu gießen, und er beruft sich auf die kolossalische Statue dieses Kaisers vom Zenodorus, dem es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen."

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden haben und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr W. muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt sein? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Ähnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines kolossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Anteil der Ehre an dieser Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderwo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderm Werte gewesen sein müsse? Plinius sagt zwar:

Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst in Metall zu gießen, da nichts darin liegt als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung ‹temperaturam aeris› zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu sein glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimnis darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischet haben: quondam aes confusum auro argentoque miscebatur (1). Dieses Geheimnis war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts wie Blei; wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählet (2). Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur (3). Umsonst wollte der verschwendrische Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur; aber der geringere Wert des Metalles, worin er arbeitete hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erzt, sagt H. W. in einer neuern Schrift,*) den man erst kürzlich im Herkulano entdeckt, könnte allein ein Zeugnis wider den Plinius geben, welcher vorgibt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erzt zu gießen" — Wem können wir, wegen der Schönheit dieses Werks sichrer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich H. W. noch berufen könnte; wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung

des alten Erztes redet und hinzusetzt, et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est pejor haec sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein beßres Zeugnis erteilet, und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdienet.

19.

II. Teil.

XXX.

H. Winckelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Notwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präzis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI.

H. Winckelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahiert zu haben. Man kann aber ebenso unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie hierzu der Hilfe keiner andern Kunst bedürfen, da andere Künste gänzlich darauf Verzicht tun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann.

XXXII.

Allein zur körperlichen Schönheit gehöret mehr, als Schönheit der Form. Es gehört auch dazu die Schönheit der Farben, und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Karnation und Kolorierung. Karnation ist die Kolo-

rierung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Kolorierung ist der Gebrauch der Lokalfarben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischen und permanenten. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Karnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Kolorierung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

XXXIV.

Falsche Übertragung des malerischen Ideals in die Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen sein. Dryden in s. Vorrede zum Fresnoy. Baco beim Lowth.

XXXV.

Noch übertriebner würde es sein, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl tut dieses H. Winckelmann in seinem Urteile vom Milton. Pag. 28. G. d. K.

Winckelmann scheinet den Milton wenig gelesen zu haben; sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit

hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (v. Dryden's Preface to the Art of Painting p. IX.). Aber weder er noch sonst einer hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

XXXVI.

Aber auch von den Haupthandlungen des Milton lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalet sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug: die Malerei muß alles übrige hinzutun. In jener also kann etwas sehr malerisch sein, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

XXXVII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bei ihm alles zu malen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiednen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmalerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht usw.

XXXVIII.

Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armut der Maler über dieses Subjekt. Der gegenseitige Reichtum des Milton.

XXXIX.

Stärke des Milton in sukzessiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

XL.

Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen sein, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehöret.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser s. Blindheit in verschiednen einzeln Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf sukzessive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous;*) auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII.

Selbst bei dem Ovid sind die sukzessiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und gerade dasjenige, was nie gemalet worden, und nie gemalet werden kann.

XLIII.

Unter den Gemälden der Handlung gibt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedne Körper nebeneinander verteilt ist; diese nenne ich kollektive Handlungen, und sind diejenige, welche der Malerei und Poesie gemein sind. Doch mit verschiednen Einschränkungen.

XLIV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften

des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. B. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe der Schlange.

XLV.

Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und keine Tiere darin empfinden.

XLVI.

Von der Schnelligkeit; und den verschiednen Mitteln des Dichters sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter, ist bei weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen sein, welches uns Homer auf eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt „er stieg sogleich herab" gesagt haben: er war herabgestiegen.

20.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorzubringen imstande ist.

Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst zu einer Hilfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hilfe der andern Künste und Wissenschaften so un-

entbehrlich machen, daß ihre Kunst den Wert einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

*

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also, ist ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideales fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke, zu zeigen.

21.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge, sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst tut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesen war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätt' ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich

die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich doch ein bescheidener Mann oft selbst schikanieret! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seinen Trauben zu fliegen. Tierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehn nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

22.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume, als in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern, und der Kürze des letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei sein; und wenn Caylus*) dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde.*)

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit, auf mehr als eine Weise, ungemein sinnlich ausdrücken, nachdem sie 1. entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2. oder einen sonderbaren ungeheuren Maßstab des Raumes annehmen; 3. oder auch, weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1. wenn die verwundete Venus*) auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen willig und sogleich sind sie da.

Παρ δε οἱ Ἰρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσι
Μαστιξεν δ' ἐλααν, τω δ' ὀυκ ἀκοντε πετεσθην,
Αἰψα δ' ἐπειθ' ἱκοντο θεων ἑδος, αἰπυν Ὀλυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel, zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein andrer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias:*)

Ἠ γαρ ἐφ' ὑσπληγγων, ἠ τερματος εἰδε τις ἀκρον
Ἠιθεον, μεσσῳ δ' οὐποτ' ἐνι σταδιῳ.

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken, oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2. Wenn Juno mit Minerven herabfähret um dem Blutvergießen des Mars zu steuern:*)

Ὁσσον δ' ἠεροειδες ἀνηρ ἰδεν ὀφθαλμοισιν
Ἡμενος ἐν σκοπιῃ, λευσσων ἐπι οἰνοπα ποντον,
Τοσσον ἐπιθρωσκουσι θεων ὑψηχεες ἱπποι.

Welch ein Raum; und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges; an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso,*) sagt, daß ein großer, damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur,*) indem er von dem Olympe nach Karthago flieget, unterwegens auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso ebensowenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn

Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen.*) — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homere gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt.*) Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig sein. Sondern die Absicht des Dichters dabei ist diese: er will euch eine lebhaftere Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwei Hälften, und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleinern Hälfte, auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen." Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius, oder Atlas; und von diesen Bergen, bis in die Insel Ogygia oder bis nach Karthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Karthago. — Tasso bleibt gewissermaßen nur darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3. Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stuten des Erichthonius*)

Αἱ δ' ὁτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωρον ἀρουραν
Ἀκρον ἐπ' ἀνθερικων καρπον θεον, οὐδε κατεκλων·
Ἀλλ' ὁτε δη σκιρτῳεν ἐπ' εὐρεα νωτα θαλασσης,
Ἀκρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

„Sie liefen über die Spitzen der Ähren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher." — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit, den Körpern über welche sie geschieht, keine

Zeit läßt, irgendeinen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Ähre geschiehet, höret er auch schon wieder auf; und die Ähre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste *θεον* durch marchaient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweimal couraient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchaient involvieret eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indes, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper, dennoch die Bewegung in etwas langsamer machen, wie dieses etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen; und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit aneinander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheinet.*) Diese seinen Göttern eigentümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben: als wenn er von der Juno und Minerva sagt:*)

Αἱ δε βατην τρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ᾽ ὁμοιαι.

Denn alsdann ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen wird auch Neptun vom Ajax erkannt, Iliad. XIII. 71. nach der Auslegung des Heliodorus; Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sei, sagt Heliodorus, hätten die Ägyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Formen, auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn demissis manibus fugere, sagten die Alten, für so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an,*) ὁτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας usw.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu sein scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach H. W. (p. 8) der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh raisonnieret man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen als durch Überlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen, und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man tue noch das dritte Kennzeichen hinzu mit „zugeschlossenen Augen" und man hat offenbar die Stellung eines Leichnames. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Ägypter auf die Leichname wandten, wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams

eine Art von Larve, auf welche sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Ähnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve, ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger T. III. p. 402, welche H. Winckelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32 n. 2). Doch nicht allein das Gesicht, der ganze Körper ward in eine Art von hölzern Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus*) ausdrücklich *ξυλινον τυπον ἀνθρωποειδεα* nennet.

Herr Winckelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossenen Augen gewesen; und erkläret das *μεμυκοτα* beim Diodorus durch nictantia (S. 8, Anm. 3).*) Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie H. W. vorgibt; sondern er sagt grade das Gegenteil: die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschloßne Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen auseinander setzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst, läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten ägyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Ägyptier die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen: und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Ägypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hilfsmittel des Gedächtnis, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmung toter Körper zur Nachahmung lebendiger Körper machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgetan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Ägypten gewesen und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm

erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Skribenten anzudeuten scheinen, sagt H. W., hat keine einzige übrig gebliebene ägyptische Figur." (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Skribenten, welches zu einmütig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Skulptur besonders bei den Ägyptiern sowohl als Griechen von Holz waren: ⟨Pausanias Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuh.⟩ so fällt die Verwunderung größtenteils weg, daß sich keins davon erhalten. Genug daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten ägyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Ägyptier blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

23.

Die Malerei, sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist überhaupt zu reden wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkürlichen Zeichen bediene; wovon an einem anderen Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen unter gewissen Umständen, es völlig zu sein aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältnis haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche, und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße, oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige, welcher

zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Kabinettstücken, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde eben derselbe große Künstler sein; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung tun sollen, welche jenes Werke haben und tun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht sein, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es gibt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu sein scheinet; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen."

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu sein scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist aber bei den verjüngten Figuren in dem Vordergrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Teile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Türme, ihre schroffften rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen,

den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespeare, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will.*)

— — — Come on, Sir,
Here's the place, stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast ones Eyes so low!
The Crows and Choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so gross as Beetles. Half way down
Hangs one that gathers Samphire, dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head.
The Fisher-men that walk upon the beach
Appear like Mice, and yond tall anchoring bark
Diminish'd to her Cock, her Cock, a Buoy
Almost too small for sight. The murmuring Surge,
That on the unnumbred idle Pebbles chafes
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient Sight
Topple down headlong — —

Mit dieser Stelle des Shakespeare zu vergleichen die Stelle beim Milton. B. VII. v. 210, wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl tut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespeare so vortrefflich durch die allmähliche Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

24.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Miniatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können, so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurteilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt, oder einzeln Teilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, mannshoch usw.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmaler, auch außer dem höhern Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen untereinander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes, durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten usw.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute, wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Tiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes, kann auch in historischen, und nicht bloß in Landschaftstücken, von übler Wirkung sein. „Die dichterische Erfindung," sagt der H. v. Hagedorn,*) „sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen, aber die malerische Erfindung oder die Verteilung ist nicht so gutwillig und biegsam." Er erläutert s. Meinung durch ein berühmtes Gemälde des Altertums, den schlafenden Cyklopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheuere Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch daneben gestellte Satyren mit einem Tyrsus ausmessen

lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen von Gruppieren und unsern itzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachteilig. Man kann es dem H. von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge, aus dem was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extrema meinet, zu welchen die menschliche Gestalt, von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein, wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extrema sein sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Kolossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Liliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat;*) auch Francis Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen, gebraucht.*) Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bartichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellet, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese sein sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Altertum den Herkules zwar

als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellet. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen, sogut Riese, als der Cyklope in der Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet tut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daum des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sei. So auch bei den Pygmäen; das Messen des Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit, noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nämlich, oder das vergrößerte Verhältnis ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in konkaven oder konvexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen.*)

25.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkürlicher Zeichen bedienen kann.

Indes sind beide auch hierin nicht so weit auseinander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundnen

Wörter gewisse Ähnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch itzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nach dem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indes die verschiednen Sprachen größtenteils in ihren einzeln Worten voneinander abgehen, so viel ähnliches haben sie indes noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören ließen. Ich meine bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjektiones sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichtum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjektionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Übersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen sein, was er dafür substituieren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so aufeinanderfolgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrucken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden, und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel ihre willkürliche Zeichen zu dem Werte der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Ähnlichkeit an, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichnis ist im Grunde nichts als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts als ein zusammengezogenes Gleichnis.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, gibt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkürliche ausdrücken muß.

26.

Nicht jeder Gebrauch der willkürlichen aufeinander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie; warum soll jeder Gebrauch natürlicher nebeneinander stehender sichtbarer Zeichen Malerei sein, insofern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch gibt, der nicht eigentlich auf die Täuschung geht, durch den man mehr zu belehren, als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen, als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Prosa hat, so gut muß auch die Malerei dergleichen haben.

Es gibt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1. Ihre Zeichen sind nebeneinanderstehend; welche folglich Dinge die aufeinanderfolgen damit vorstellen,
2. ihre Zeichen sind natürlich, welche folglich sie mit willkürlichen vermischen. Die Allegoristen.
3. ihre Zeichen sind sichtbar, welche folglich nicht durch das sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung the enraged Musician vom Hogarth.

27.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, der sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben miteinander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Teil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen, eben deswegen weil sie willkürlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein da diese willkürliche Zeichen zugleich aufeinanderfolgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle aufeinanderfolgen, sondern eine Art derselben nebeneinander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche aufeinanderfolgende Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen nebeneinander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Teilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedene Sinne

sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1. Die Vereinigung willkürlicher, aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen, aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen oder die andere tadeln, aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat.*) Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindung gedacht habe; nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Rezitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subservieret, in einem und eben demselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservieret, nicht

der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subservieren unter den beiden Künsten, bestehet darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedne Regeln in Kollision kommen, daß die eine der andern so viel nachgibt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzeln Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß, daß bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie

kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstreitig, nur will gern kein Volk das wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zufolge der gemachten Anmerkung in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht weil die kurzen Wörter auch meistenteils hart sind und sich schwer untereinander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen ebenso viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen.

2. Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkürlicher aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen, mit willkürlichen aufeinander folgenden sichtbarn Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes, den diese Zeichen nötig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst, oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3. Wie es eine Verbindung willkürlich aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen mit natürlich aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen gibt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkürlicher aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen, mit natürlichen aufeinanderfolgenden sichtbaren Zeichen geben?

Ich glaube dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten.*) Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkürliche zu Hilfe nahm, deren Bedeutung von der Konvention abhing.

Dieses muß man annehmen um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beitrug. Dieses war aber eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen miteinander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommnen Verbindungen, die unvollkommnen sind diejenigen, da willkürliche aufeinanderfolgende Zeichen mit natürlichen nebeneinander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume und die Zeichen der andern in der Zeit aufeinanderfolgen, kann keine vollkommne Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen, und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angibt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist die Folge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

28.

In den Gemälden in der Vatikanischen Handschrift des Virgils, welche Bartoli bereits stechen lassen, und Antonio Ambrogi in s. mehr prächtigen als schönen Ausgabe des Virgils (Roma 1764 in 3 fol.) nach ihm, erscheinet Laokoon gleichfalls mit beiden Kindern zugleich umschlungen, zum Beweise, daß man auch damals den Virgil nicht anders verstanden als ich sage.

Laokoon ist in diesem Gemälde nackend, bis auf einen kurzen Mantel, welchen der Wind über das Gesichte wehet. Auch die Windungen der Schlangen sind nicht die Virgilischen, sie gehen zwar zweimal um den Leib, aber kreuzweis, und um den Hals gar nicht.

Auch der P. Catrou in s. Virgil hält dafür, daß der Dichter seine Beschreibung nach der Gruppe gemacht habe; die er wie Fontain für ein Werk des Phidias hält. Dieses führt Ambrogi aus ihm an, ohne ihn zu widerlegen. Und Ambrogi lebt doch in Rom.

*

Unter den übrigen Kupfern, welche Ambrogi seiner Ausgabe beigefüget, sind auch einige von sogenannten alten Gemälden aus dem Kircherschen Musäo, deren eins (Tom. III. p. 23) die Juno vorstellet, wie sie die Alekto aus der Hölle ruft. Juno sitzet auf einer Wolke an dem Eingange einer Höhle, und vor ihr stehen zwei Figuren, die eckel und abscheulich sein. Ich halte dieses Gemälde nicht für alt.

29.

Laokoon

Nach dem Petit müßte notwendig das Kunstwerk später sein als die Beschreibung des Virgils: denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon eine Erfindung des Virgils sei. (Lib. IV. Miscell. Obs. cap. XIII.) Tametsi Servius re vera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert:

quod piaculum contraxisset, coeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verisimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum, qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc. Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen; indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoon bei früheren, und zwar griechischen Skribenten, ebenso viele als klare und deutliche sind.

Laokoon, siehe vorhergehende Seite

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Werks.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebenso gut, wo nicht besser leisten können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.) mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt die Türen öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.

Wie die
Alten den Tod gebildet
Eine Untersuchung
1769

. . . Nullique ea tristis imago!

Statius.



Vorrede

Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unser itziges Publikum gegen alles, was Streitschrift heißt und ihr ähnlich siehet, nicht für ein wenig allzu eckel hielte. Es scheinet vergessen zu wollen, daß es die Aufklärung so mancher wichtigen Punkte dem bloßen Widerspruche zu danken hat und daß die Menschen noch über nichts in der Welt einig sein würden, wenn sie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt"; denn so nennet die Artigkeit alles Streiten, und Zanken ist etwas so Unmanierliches geworden, daß man sich weit weniger schämen darf, zu hassen und zu verleumden, als zu zanken.

Bestünde indes der größere Teil des Publici, das von

keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst, so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse sein, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehäglich. Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

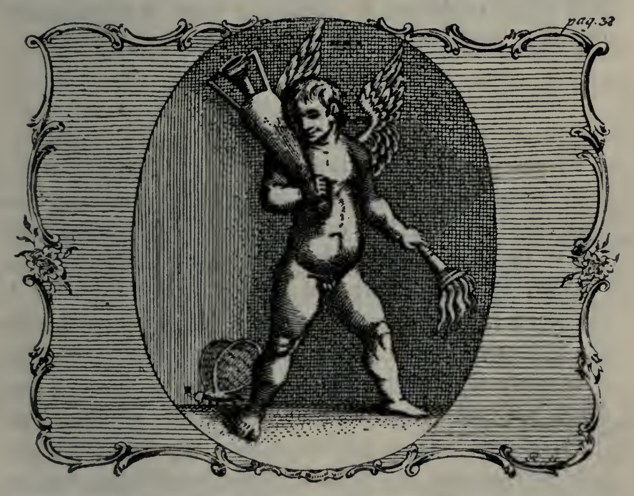
Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnet dabei so selten. — So selten? Es sei, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden, so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genähret, hat Vorurteil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten, kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meinung sein, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigern Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntnis ist dazu eine Wahrheit so wichtig als die andere; und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebet.

Ich will meine Denkungsart hierin niemanden aufdringen. Aber den, der am weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urteil über diese Untersuchung öffentlich sagen will, es zu vergessen, daß sie gegen jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein und schweige von den Personen! Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den bessern Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles, was man von ihm zu wissen begehret, ist dieses, ob er seinerseits in die Wagschale des einen oder des andern etwas zu legen habe, welches in gegenwärtigem Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere oder vermehre. Nur ein solches Beigewicht, aufrichtig erteilet, macht ihn dazu, was er sein will; aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloßer

kahler Ausspruch ein solches Beigewicht sein kann. Ist er der Mann, der uns beide übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns beide zu belehren.

Von dem Tumultuarischen, welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wann er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können; ich hätte meine Gründe in ein vorteilhafteres Licht stellen



können; ich hätte noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; — was hätte ich nicht alles!

Dabei sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freigestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze dieser Art kommen täglich mehrere an das Licht, und ich wünschte selbst von denen zu sein, die ihre Wißbegierde am ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzet. Die Vorsicht erforderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen, bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar, der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweiset, das nur er noch kennet, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann sein; und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter achten nicht sieben es wären. Aber der, der, was er behauptet, nur aus dem behauptet, was ein Boissard oder Pighius hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrieger sein; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens eben so rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.

Veranlassung

Immer glaubt Herr Klotz, mir auf den Fersen zu sein. Aber immer, wenn ich mich auf sein Zurufen nach ihm umwende, sehe ich ihn ganz seitab in einer Staubwolke auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Lessing," lautet sein neuester Zuruf dieser Art,*) „wird mir erlauben, der Behauptung, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelett vorgestellt hätten (s. Laokoon, XI.), eben den Wert beizulegen, den seine zween andern Sätze, daß die Alten nie eine Furie und nie schwebende Figuren ohne Flügel gebildet, haben. Er kann sich sogar nicht bereden, daß das liegende Skelett von Bronze, welches mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet, in der herzoglichen Galerie zu Florenz eine wirkliche Antike sei. Vielleicht überredet er sich eher, wenn er die geschnittenen Steine ansieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet ist. (S. Buonarotti, Oss. sopr. alc. Vetri, T. XXXVIII. 3, und Lipperts Daktyliothek, zweites Tausend, n. 998.) Im Museo Florentino sieht man dieses Skelett, welchem ein sitzender Alter etwas vorbläst, gleichfalls auf einem Steine. (S. Les Satires de Perse par Sinner, S. 30.) Doch, geschnittene Steine, wird Herr Lessing sagen, gehören zur Bildersprache. Nun, so verweise ich ihn auf das metallene Skelett in dem Kircherschen Museo. (S. Ficoroni Gemmas

antiq. rarior., T. VIII.) Ist er auch hiemit noch nicht zufrieden, so will ich ihn zum Überflusse erinnern, daß bereits Herr Winckelmann in seinem Versuch der Allegorie, S. 81, zwoer alten Urnen von Marmor in Rom Meldung getan, auf welchen Totengerippe stehen. Wenn Herr Lessingen meine vielen Beispiele nicht verdrießlich machen, so setze ich noch Sponii Miscell. Antiq. Erud. Sect. I. Art. III hinzu, besonders n. 5. Und da ich mir einmal die Freiheit genommen, wider ihn einiges zu erinnern, so muß ich ihn auf die prächtige Sammlung der gemalten Gefäße des Herrn Hamilton verweisen, um noch eine Furie auf einem Gefäße zu erblicken. (Collection of Etruscan, Grecian and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. Wm. Hamilton, n. 6.)"

Es ist, bei Gott, wohl eine große Freiheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrießlich werde oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch den gelassensten, kältesten Mann verdrießlich machen. Wenn ich sage: „Es ist noch nicht Nacht," so sagt Herr Klotz: „Aber Mittag ist doch schon längst vorbei." Wenn ich sage: „Sieben und sieben macht nicht funfzehn," so sagt er: „Aber sieben und achte macht doch funfzehn." Und das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrtümer zeigen!

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr als sein Gedächtnis zu Rate zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelett vorgestellt, und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelett vorgestellt, heißt denn dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelett vorgestellet? Ist denn unter diesen beiden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß, wer den einen erweiset, auch notwendig den andern erwiesen hat? daß, wer den einen leugnet, auch notwendig den andern leugnen muß?

Hier ist ein geschnittener Stein, und da eine marmorne Urne und dort ein metallenes Bildchen: alle sind ungezweifelt antik, und alle stellen ein Skelett vor. Wohl! Wer weiß das nicht? Wer kann das nicht wissen, dem gesunde Finger und Augen nicht abgehen, sobald er es wissen will? Sollte man in den antiquarischen Werken nicht etwas mehr als gebildert haben?

Diese antike Kunstwerke stellen Skelette vor; aber stellen denn diese Skelette den Tod vor? Muß denn ein Skelett schlechterdings den Tod, das personifizierte Abstraktum des Todes, die Gottheit des Todes vorstellen? Warum sollte ein Skelett nicht auch bloß ein Skelett vorstellen können? Warum nicht auch etwas anders?

Untersuchung

Der Scharfsinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten; aber doch will ich mehr tun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger teilnehmen, so will ich für diese hier zweierlei beweisen.

Vors erste: daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten, als unter dem Bilde des Skeletts.

Vors zweite: daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelett vorstellten, unter diesem Skelette etwas ganz anders meineten, als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelett vor; denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee,*) als den Zwillingsbruder des Schlafes vor und stellten beide, den Tod und den Schlaf, mit der Ähnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere

schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit über einander geschlagenen Füßen.*)

Hier nehme ich einen Satz zu Hilfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nämlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen einmal erhalten hatte, getreulich beibehielten. Denn ob dergleichen Vorstellungen schon willkürlich sind und ein jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen, so hielten es dennoch die Alten für gut und notwendig, daß sich der Spätere dieses Rechtes begebe und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar: ohne diese allgemeine Einförmigkeit ist keine allgemeine Erkenntlichkeit möglich.

Folglich auch, jene Ähnlichkeit des Todes mit dem Schlafe von den griechischen Artisten einmal angenommen, wird sie von ihnen, allem Vermuten nach, auch immer sein beobachtet worden. Sie zeigte sich unstreitig an den Bildsäulen, welche beide diese Wesen zu Lacedämon hatten; denn sie erinnerten den Pausanias*) an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführt.

Welche Ähnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt sich im geringsten denken, wenn der Tod als ein bloßes Gerippe ihm zur Seite stand?

„Vielleicht," schrieb Winckelmann,*) „war der Tod bei den Einwohnern von Gades, dem heutigen Cadix, welche unter allen Völkern die einzigen waren, die den Tod verehrten, also gestaltet." — Als Gerippe nämlich.

Doch Winckelmann hatte zu diesem vielleicht nicht den geringsten Grund. Philostrat*) sagt bloß von den Gaditanern, „daß sie die einzigen Menschen wären, welche dem Tode Päane sängen". Er erwähnt nicht einmal einer Bildsäule, geschweige daß er im geringsten vermuten lasse, diese Bildsäule habe ein Gerippe vorgestellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorstellung der Gaditaner angehen? Es ist von den symbolischen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren die Rede.

Ich erinnere beiläufig, daß ich die angezogenen Worte des Philostrats, τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιανιζονται, nicht mit Winckelmann übersetzen möchte, „die Gaditaner wären unter allen Völkern die einzigen gewesen, welche den Tod verehret". Verehret sagt von den Gaditanern zu wenig und verneinet von den übrigen Völkern zu viel. Selbst bei den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Besondere der Gaditaner war nur dieses, daß sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten; daß sie glaubten, durch Opfer und Päane seine Strenge mildern, seinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im besonderern Verstande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Übels gesungen werden. Philostrat scheinet auf die Stelle des Aeschylus anzuspielen, wo von dem Tode gesagt wird, daß er der einzige unter den Göttern sei, der keine Geschenke ansehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane gesungen würden:

Οὐδ' ἐστι βωμος, οὐδε παιωνιζεται. —

Winckelmann selbst merket in seinem Versuche über die Allegorie bei dem Schlafe an,*) daß auf einem Grabsteine in dem Palaste Albani der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellt wären, „und eben so abgebildet fänden sich diese zwei Genii auch an einer Begräbnisurne in dem Collegio Clementino von Rom." Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bei dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig genuine und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen, wo er uns nur mit verschiedenen Allegorien verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winckelmann hätte uns die beiden Denkmäler etwas näher beschrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das Wenige ist so bestimmt nicht, als es sein könnte. Der Schlaf stützet sich da auf eine umgekehrte Fackel, aber auch der Tod? und vollkommen eben

so? Ist gar kein Abzeichen zwischen beiden Geniis? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Rats erholen könnte.

Jedoch sie sind zum Glücke nicht die einzigen ihrer Art. Winckelmann bemerkte auf ihnen nichts, was sich nicht auch auf mehrern und längst vor ihm bekannten bemerken ließe. Er sahe einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel und der ausdrücklichen Überschrift Somno, aber auf einem Grabsteine beim Boissard*) erblicken wir die nämliche Figur, und die Überschrift Somno Orestilia Filia läßt uns wegen der Deutung derselben eben so wenig ungewiß sein. Ohne Überschrift kömmt sie eben daselbst noch oft vor, ja, auf mehr als einem Grabsteine und Sarge kömmt sie doppelt vor.*) Was kann aber in dieser vollkommen ähnlichen Verdoppelung, wenn das eine Bild der Schlaf ist, das andere wohl schicklicher sein als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

Es ist zu verwundern, wie Altertumsforscher dieses nicht wissen oder, wenn sie es wußten, in ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beispiele geben.

Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bei, welchen Bellori in seinen Admirandis bekannt gemacht,*) und von dem letzten Schicksale des Menschen erkläret hat. Hier zeiget sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname stehet, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnams gestützet ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält.*) Diese Figur, sagt Bellori, sei Amor, welcher die Fackel, das ist die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage, diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling muß ein Amor sein. Amor und das Heer seiner Brüder hatten diese

Bildung mit mehrern geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genii wurden als Knaben vorgestellet!*) Und was hatte nicht seinen Genius? Jeder Ort, jeder Mensch, jede gesellschaftliche Verbindung des Menschen, jede Beschäftigung des Menschen, von der niedrigsten bis zur größten;*) ja, ich möchte sagen, jedes unbelebte Ding, an dessen Erhaltung gelegen war, hatte seinen Genius. — Wann dieses unter andern auch dem Herrn Klotz nicht eine ganz unbekannte Sache gewesen wäre, so würde er uns sicherlich mit dem größten Teile seiner zuckersüßen Geschichte des Amors aus geschnittenen Steinen*) verschonet haben. Mit den aufmerksamsten Fingern forschte dieser große Gelehrte diesem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach, und wo ihm nur ein kleiner nackter Bube vorkam, da schrie er Amor! Amor! und trug ihn geschwind in seine Rolle ein. Ich wünsche dem viel Geduld, der die Musterung über diese Klotzische Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er einen aus dem Gliede stoßen müssen. — Doch davon an einem andern Orte!

Genug, wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling notwendig ein Amor sein muß, so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am wenigsten zu sein.

Und kann es schlechterdings nicht sein! Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor ist eben darum kein Amor.

Vielmehr spricht alles, was um und an diesem geflügelten Jünglinge ist, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwiesen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgestellt, so würde auch schon das uns hinlänglich berechtigen, von seinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuten. Somni idolum senile fingitur, schrieb Barth auf gut Glück nur so hin,*) um seine Interpunktion in einer Stelle des Statius zu rechtfertigen.

Crimine quo merui, juvenis placidissime divum,
Quove errore miser, donis ut solus egerem
Somne tuis? –

flehte der Dichter zu dem Schlafe; und Barth wollte, daß der Dichter das juvenis von sich selbst, nicht von dem Schlafe gesagt habe:

Crimine quo merui juvenis, placidissime divum etc.

Es sei, weil es zur Not sein könnte; aber der Grund ist doch ganz nichtig. Der Schlaf war bei allen Dichtern eine jugendliche Gottheit; er liebte eine von den Grazien, und Juno, für einen wichtigen Dienst, gab ihm diese Grazie zur Ehe. Gleichwohl sollten ihn die Künstler als einen Greis gebildet haben? Das wäre von ihnen nicht zu glauben, wenn auch in keinem Denkmale das Gegenteil mehr sichtbar wäre.

Doch nicht der Schlaf bloß, wie wir gesehen, auch noch ein zweiter Schlaf, der nichts anders als der Tod sein kann, ist sowohl auf den unbekanntern Monumenten des Winckelmann als auf den bekanntern des Boissard gleich einem jungen Genius mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius, warum könnte ein junger Genius hier nicht der Tod sein? Und muß er es nicht sein, da außer der umgestürzten Fackel auch alle übrige seiner Attributen die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wann dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützet, mit wie viel größerm Rechte darf es der Tod?

Auch die Flügel kommen noch mit größerm Rechte ihm als dem Schlafe zu. Denn seine Überraschung ist noch plötzlicher, sein Übergang noch schneller.

– – – Seu me tranquilla Senectus
Expectat, seu Mors atris circumvolat alis,

sagt Horaz.*)

Und der Kranz in seiner Linken? Es ist der Totenkranz. Alle Leichen wurden bei Griechen und Römern bekränzt; mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlassenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufe und Urne und Grabmal.*)

Endlich der Schmetterling über diesem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele, und besonders der von dem Leibe geschiedenen Seele, vorstellet?

Hierzu kömmt der ganze Stand der Figur neben einem Leichnam und gestützt auf diesen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Wesen könnte und dürfte diesen Stand haben, wenn es nicht der Tod selbst wäre? Ein toter Körper verunreinigte nach den Begriffen der Alten alles, was ihm nahe war, und nicht allein die Menschen, welche ihn berührten oder nur sahen, sondern auch die Götter selbst. Der Anblick eines Toten war schlechterdings keinem von ihnen vergönnt.

— — — — 'Εμοι γαρ οὐ θεμις φθιτους ορᾳν,

sagt Diana bei dem Euripides*) zu dem sterbenden Hippolyt. Ja, um diesen Anblick zu vermeiden, mußten sie sich schon enfernen, sobald der Sterbende die letzten Atemzüge tat. Denn Diana fährt dort fort:

Οὐδ' ὀμμα χραινειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις·
Ορω δε σ' ἠδη τουδε πλησιον κακου,

und hiemit scheidet sie von ihrem Lieblinge. Aus eben diesem Grunde sagt auch Apoll bei eben dem Dichter,*) daß er die geliebte Wohnung des Admetus nun verlassen müßte, weil Alceste sich ihrem Ende nahe:

'Εγω δε, μη μιασμα μ' ἐν δομοις κιχῃ,
Λειπω μελαθρων τηνδε φιλτατην στεγην.

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Toten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Es ist ein zweiter Grund, warum es

Amor nicht sein kann, der bei dem Leichname steht, und zugleich ein Grund wider alle andere Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Toten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meinet man, daß vielleicht doch noch eine Gottheit hiervon auszunehmen sein dürfte? Nämlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist der Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas Ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bei dem Körper stünde, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm trennen müssen? Doch wenn das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten, nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist des Menschen den völligen Tod desselben nicht abwartete, sondern sich von ihm noch eher trennte, als in ihm die gänzliche Trennung zwischen Seele und Leib geschahe. Hiervon zeugen sehr deutliche Stellen,*) und folglich kann auch dieser Genius der eigentliche Genius des eben verschiednen Menschen nicht sein, auf dessen Brust er sich mit der Fackel stützet.

Noch darf ich eine Besonderheit in dem Stande desselben nicht mit Stillschweigen übergehen. Ich glaube in ihr die Bestätigung einer Mutmaßung zu erblicken, die ich an eben derselben Stelle des Laokoon berührte.*) Sie hat Widerspruch gefunden, diese Mutmaßung; es mag sich nun zeigen, ob sie ihn zu behalten verdienet.

Wenn nämlich Pausanias die gleich anfangs erwähnte Vorstellung auf der Kiste in dem Tempel der Juno zu Elis beschreibet, wo unter andern eine Frau erscheine, die in ihrer Rechten einen schlafenden weißen Knaben halte, in ihrer Linken aber einen schwarzen Knaben, *καϑευδοντι ἐοικοτα*, welches eben so wohl heißen kann, der jenem schlafenden Knaben ähnlich sei, als, der zu schlafen scheine, so setzt er hinzu, *ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας*. Diese Worte gibt der lateinische Übersetzer durch distortis utrinque pedibus, und der französische durch les pieds contre-

faits. Ich fragte: Was sollen hier die krummen Füße? wie kommen der Schlaf und der Tod zu diesen ungestaltenen Gliedern? was können sie andeuten sollen? Und in der Verlegenheit, mir hierauf zu antworten, schlug ich vor, *διεστραμμενους τους ποδας* nicht durch krumme, sondern durch über einander geschlagene Füße zu übersetzen, weil dieses die gewöhnliche Lage der Schlafenden sei und der Schlaf auf alten Monumenten nicht anders liege.

Erst wird es wegen einer Verbesserung, die Sylburg in eben den Worten machen zu müssen glaubte, nötig sein, die ganze Stelle in ihrem Zusammenhange anzuführen: *Πεποιηται δε γυνη παιδα λευκον καθευδοντα ἀνεχουσα τῃ δεξιᾳ χειρι, τῃ δε ἑτερᾳ μελανα ἐχει παιδα καθευδοντι ἐοικοτα, ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας.* Sylburg fand das *διεστραμμενους* anstößig und meinte, daß es besser sein würde, *διεστραμμενον* dafür zu lesen, weil *ἐοικοτα* vorhergehe und beides sich auf *παιδα* beziehe.*) Doch diese Veränderung würde nicht allein sehr überflüssig, sondern auch ganz falsch sein. Überflüssig: denn warum soll sich nun eben das *διαστρεφεσθαι* auf *παιδα* beziehen, da es sich eben so wohl auf *ἀμφοτερους* oder *ποδας* beziehen kann? Falsch: denn sonach würde *ἀμφοτερους* nur zu *ποδας* gehören können, und man würde übersetzen müssen: krumm an beiden Füßen; da es doch auf das doppelte *παιδα* gehet und man übersetzen muß: beide mit krummen Füßen. Wenn anders *διεστραμμενος* hier krumm heißt und überhaupt krumm heißen kann!

Zwar muß ich gestehen, daß ich damals, als ich den Ort im Laokoon schrieb, schlechterdings keine Auslegung kannte, warum der Schlaf und der Tod mit krummen Füßen sollten sein gebildet worden. Ich habe erst nachher beim Rondel*) gefunden, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes die Ungewißheit und Betrieglichkeit der Träume andeuten wollen. Aber worauf gründet sich dieses Vorgeben? und was wäre es auch damit? Was es erklären sollte, würde es höchstens nur zu Hälfte erklären. Der Tod

ist doch wohl ohne Träume, und dennoch hatte der Tod eben so krumme Füße. Denn, wie gesagt, das ἀμφοτερους muß schlechterdings auf das doppelte vorhergehende παιδα sich beziehen, sonst würde ἀμφοτερους, zu τους ποδας genommen, ein sehr schaler Pleonasmus sein. Wenn ein Mensch krumme Füße hat, so versteht es sich ja wohl, daß sie beide krumm sind.

Oder sollte wohl jemand auch nur deswegen sich die Lesart des Sylburg (διεστραμμενον für διεστραμμενους) gefallen lassen, um die krummen Füße bloß und allein dem Schlafe beilegen zu können? Nun, so zeige mir dieser Eigensinnige doch irgend einen antiken Schlaf mit dergleichen Füßen. Es sind sowohl ganz runde als halb erhabene Werke genug übrig, in welchen die Altertumskundigen einmütig den Schlaf erkennen. Wo ist ein einziger, an welchem sich krumme Füße auch nur argwohnen ließen?

Was folgt aber hieraus? — Sind die krummen Füße des Todes und des Schlafes ohne alle befriedigende Bedeutung; sind die krummen Füße des letztern in keiner antiken Vorstellung desselben sichtbar: so, meine ich, folgt wohl nichts natürlicher als die Vermutung, daß es mit diesen krummen Füßen überhaupt eine Grille sein dürfte. Sie gründen sich auf eine einzige Stelle des Pausanius, auf ein einziges Wort in dieser Stelle, und dieses Wort ist noch dazu eines ganz andern Sinnes fähig!

Denn διεστραμμενος, von διαστρεφειν, heißt nicht sowohl *krumm, verbogen*, als nur überhaupt *verwandt, aus seiner Richtung gebracht*, nicht sowohl tortuosus, distortus, als obliquus, transversus, und ποδες διεστραμμενοι sind also nicht nur eben so wohl durch *quer, überzwerch liegende* Füße, als durch *krumme* Füße zu übersetzen, sondern durch jenes sogar noch besser und eigentlicher zu übersetzen als durch dieses.

Doch daß διεστραμμενος bloß so übersetzt werden *könnte*, würde noch wenig entscheiden. Der eigentlichere Sinn ist nicht immer der wahre. Von größerm, den völligen Aus-

schlag gebendem Gewicht ist also dieses: daß die *ποδες διεστραμμενοι*, so übersetzt, wie ich sage, durch **über einander geschlagen** übersetzt, nicht allein, sowohl bei dem Tode als bei dem Schlafe, die schönste, angemessenste Bedeutung haben, sondern auch häufig auf alten Denkmälern zu erblicken sind.

Über einander geschlagene Füße sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeinte Kleopatra im Belvedere; so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente beim Boissard; so schläft oder will eben entschlafen der Hermaphrodit des Dioskurides. Es würde sehr überflüssig sein, dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüßte mich itzt nur einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. — (Dem Herrn Klotz unverwehrt, geschwind seine Kupferblätter durchzublättern und mir mehrere zu zeigen!) — Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun, dem der gärende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf.*) Bis auf die schlafenden Tiere beobachteten die alten Künstler die angegebene Lage. Die zwei antiken Löwen von gelblichem Marmor unter den königlichen Altertümern zu Berlin schlafen mit über einander geschlagenen Vorderfüßen, auf welchen der Kopf ruhet. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf selbst in dieser den Schlafenden so gewöhnlichen Lage von ihnen vorgestellt sieht. Ich verwies auf den Schlaf beim Maffei,*) und ich hätte eben so wohl auf den ähnlichen Marmor des Tollius verweisen können. Zwei kleinerer, ehedem bei dem Connetable Colonna, von jenen wenig oder nichts unterschieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja, auch an wachenden Figuren ist die Lage der über einander geschlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz oder halb liegenden Flußgöttern ruhen so auf ihren Urnen, und sogar an stehenden Personen ist

ein Fuß über den andern geschlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erscheinen die Merkure und Faune so manchmal in diesem Stande, besonders, wenn wir sie in ihre Flöte oder sonst ein erquickendes Spiel vertieft finden.

Nun wäge man alle diese Wahrscheinlichkeiten gegen die blank und bloßen Widersprüche ab, mit welchen man meine Auslegung abfertigen wollen. Der gründlichste ist noch der, der sich von einem Gelehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe. „Die Lessingische Erklärung des διεστραμμενους τους ποδας," sagt der Verfasser der Kritischen Wälder*), „scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Mutmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: sie schliefen mit über einander geschlagenen Füßen, d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und Todes anzuzeigen usw."

Wider den Sprachgebrauch? wie das? Heißt διεστραμμενος etwas anders als verwandt? und muß denn alles, was verwandt ist, notwendig krumm sein? Wie könnte man denn einen mit übergeschlagenen Füßen auf griechisch richtiger und besser nennen als διεστραμμενον (κατα) τους ποδας? oder διεστραμμενους τους ποδας, mit unter verstandenem ἐχοντα? Ich wüßte im geringsten nicht, was hier wider die natürliche Bedeutung der Worte oder gegen die genuine Konstruktion der Sprache wäre. Wenn Pausanias hätte krumm sagen wollen, warum sollte er nicht das so gewöhnliche σκολιος gebraucht haben?

Mutmaßen hiernächst läßt sich freilich vielerlei. Aber verdient wohl eine Mutmaßung, die nichts als die bloße Möglichkeit vor sich hat, einer entgegengesetzt zu werden, der so wenig zu einer ausgemachten Wahrheit fehlet? Ja, auch kaum die Möglichkeit kann ich jener mir entgegengesetzten Mutmaßung einräumen. Denn der eine Knabe ruhete in dem einen und der andere in dem andern Arme der Nacht; folglich wäre die Verschränkung der Füße des

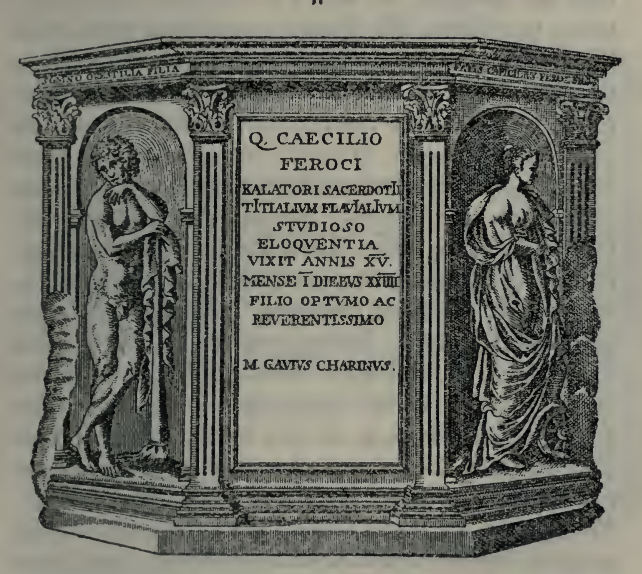
einen mit den Füßen des andern kaum zu begreifen. Endlich die Möglichkeit dieser Verschränkung auch zugegeben: würde sodann das *διεστραμμενους*, welches sie ausdrücken sollte, nicht ebenfalls etwas ganz anders heißen als krumm? Würde diese Bedeutung nicht ebenfalls wider den Sprachgebrauch sein? Würde die Mutmaßung meines Gegners also nicht eben der Schwierigkeit ausgesetzt sein, der er meine ausgesetzt zu sein meinet, ohne daß sie eine einzige der Empfehlungen hätte, die er dieser nicht absprechen kann?

Nun zurück zu dem Bilde beim Bellori. Wenn aus dem, was ich bisher beigebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tod eine genaue Ähnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie allem Vermuten nach auch den Tod mit über einander geschlagenen Füßen vorzustellen nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild beim Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich stehet es, den einen Fuß über den andern geschlagen; und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann eben so wohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestätigen, als die anderweits erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besondern Standes festzusetzen hinlänglich sein dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die über einander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn nichts würde natürlicher sein, als mir einzuwenden: „Wenn die alten Künstler den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe ist also auf seinen stehenden Stand oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes wenig oder nichts zu schließen, und es kann ein bloßer Zufall sein, daß hier einmal der Tod so stehet, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

Nur mehrere Monumente, welche eben das zeigen, was ich an der Figur beim Bellori zu ſehen glaube, können dieſer Einwendung vorbauen. Ich eile alſo, deren ſo viele anzuführen, als zur Induktion hinreichend ſind, und glaube, daß man es für keine bloße überflüſſige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichſten in Abbildung beigefügt zu finden.

1.

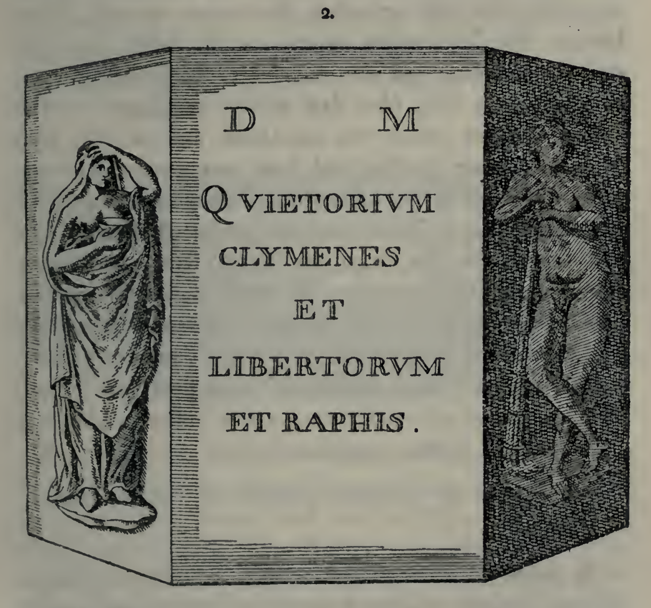


Zuerſt alſo*) erſcheinet der ſchon angeführte Grabſtein beim Boiſſard. Weil die ausdrücklichen Überſchriften desſelben nicht verſtatten, uns in der Deutung ſeiner Figuren zu irren, ſo kann er gleichſam der Schlüſſel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeiget ſich hier die Figur, welche mit Somno Orestilia Filia überſchrieben iſt? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick ſeitwärts zur Erde heftend, mit dem einen Arme auf eine umgekehrte Fackel ſich ſtützend und den einen Fuß über den andern geſchlagen. — Ich darf nicht unerinnert laſſen, daß von eben dieſem Denkmale ſich auch eine Zeichnung unter den

Papieren des Pighius in der königl. Bibliothek zu Berlin befindet, aus welcher Spanheim die einzelne Figur des Schlafes seinem Kommentar über den Kallimachus einverleibet hat.*) Daß es schlechterdings die nämliche Figur des nämlichen Denkmals beim Boissard sein soll, ist aus der nämlichen Überschrift unstreitig. Aber um so viel mehr wird man sich wundern, an beiden so merkliche Verschiedenheiten zu erblicken. Die schlanke, ausgebildete Gestalt beim Boissard ist beim Pighius ein fetter stämmiger Knabe; dieser hat Flügel, und jene hat keine; geringerer Abweichungen, als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme, zu geschweigen. Wie diese Abweichungen von Spanheimen nicht bemerkt werden können, ist begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inschriften des Gruter, wo er die bloßen Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht oder erinnerte sich nicht, daß die Zeichnung bereits beim Boissard vorkomme, und glaubte also etwas ganz Unbekanntes zu liefern, wenn er sie uns zum Teil aus den Papieren des Pighius mitteilte. Weniger ist Grävius zu entschuldigen, welcher seiner Ausgabe der Gruterschen Inschriften die Zeichnung aus dem Boissard beifügte*) und gleichwohl den Widerspruch, den diese Zeichnung mit der wörtlichen Beschreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieser ist die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet posita, und in jener erscheinet sie, gerade gegenüber, so, wie wir sie hier erblicken, ganz anders: nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig und kann nicht anders als Mißtrauen bei dem Leser erwecken, besonders wann er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnet findet. Sie beweiset indes so viel, daß unmöglich beide Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen sein; eine derselben muß notwendig aus dem Gedächtnisse sein gemacht worden. Ob dieses die Zeichnung

des Pighius oder die Zeichnung des Boissard sei, kann nur der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat. Nach der Angabe des letztern befand es sich zu Rom in dem Palaste des Kardinal Cesi. Dieser Palast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung von 1527 gänzlich zerstöret. Verschiedene

2.



von den Altertümern, welche Boissard daselbst sahe, mögen sich itzt in dem Palaste Farnese befinden; ich vermute dieses von dem Hermaphrodit und dem vermeinten Kopfe des Pyrrhus.*) Andere glaube ich in andern Kabinetten wiedergefunden zu haben: kurz, sie sind verstreuet, und es dürfte schwer halten, das Denkmal, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus bloßen Mutmaßungen möchte ich mich eben so wenig für die Zeichnung des Boissard als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel

haben kann, so ist es eben so gewiß, daß er nicht notwendig Flügel haben muß.

Die zweite Kupfertafel zeiget das Grabmal einer Klymene, ebenfalls aus dem Boissard entlehnt.*) Die eine der Figuren darauf hat mit der eben erwähnten zu viel Ähnlichkeit, als daß diese Ähnlichkeit und der Ort, den sie einnimmt, uns im geringsten ihretwegen ungewiß lassen könnten. Sie kann nichts anders als der Schlaf sein, und auch dieser Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, hat den einen Fuß über den andern geschlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls, und es wäre doch sonderbar, wenn sie Boissard hier zum zweitenmale vergessen hätte. Doch, wie gesagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pausanias gibt dem Schlafe in dem Arme der Nacht keine; und weder Ovidius noch Statius legen in ihren umständlichen Beschreibungen dieses Gottes und seiner Wohnung ihm deren bei. Brouckhuysen hat sich sehr versehen, wenn er vorgibt, daß der letztere Dichter dem Schlafe sogar zwei Paar Flügel, eines an dem Kopfe und eines an den Füßen, andichte.*) Denn obschon Statius von ihm sagt:

Ipse quoque et volucrem gressum et ventosa citavit
Tempora,

so ist dieses doch im geringsten nicht von den natürlichen Flügeln, sondern von dem geflügelten Petasus und von den Talariis zu verstehen, welche die Dichter nicht bloß dem Merkur beilegen, sondern auch häufig von andern Göttern brauchen lassen, die sie uns in besonderer Eil' zeigen wollen. Doch es ist mir hier überhaupt nicht um die Flügel, sondern um die Füße des Schlafes zu tun; und ich fahre fort, das *διεστραμμενον* derselben in mehrern Monumenten zu zeigen.

Auf der dritten Kupfertafel siehet man eine Pila oder einen Sarg, der wiederum aus dem Boissard genommen ist.*) Die Aufschrift dieser Pila kömmt auch bei dem Gruter vor,*) wo die zwei Genii mit umgekehrten Fackeln zwei

Cupidines heißen. Doch wir sind mit diesem Bilde des Schlafes nun schon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen sollten. Und auch dieser Schlaf stehet beidemal mit dem einen Fuße über den andern geschlagen. Aber warum diese nämliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht sowohl wiederholt als vielmehr verdoppelt, um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beides ist der Schlaf, das eine der überhingehende, das andere der lange daurende Schlaf; mit einem Worte, es sind die ähnlichen Zwillingsbrüder



3.



Schlaf und Tod. Ich darf vermuten, wie wir sie hier sehen, so und nicht anders werden sie auf den von Winckelmannen erwähnten Monumenten, auf dem Grabsteine in dem Palaste Albani und auf der Begräbnisurne in dem Collegio Clementino, erscheinen. — Man lasse sich die Bogen, die diesen Geniis hier zu Füßen liegen, nicht irren, sie können eben so wohl zu den beiden schwebenden Geniis gehören, als zu diesen stehenden; und ich habe auf mehr Grabmälern einen losgespannten oder gar zerbrochenen Bogen nicht als das Attribut des Amors, sondern als ein von diesem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens überhaupt gefunden. Wie ein Bogen das Bild einer guten Hausmutter sein könne, weiß ich zwar nicht; aber doch sagt eine alte Grabschrift, die Leich aus der ungedruckten Anthologie bekannt gemacht,*) daß er es gewesen,

Τοξα μεν αὐδασει ταν εὐτονον ἁγετιν οἰκου!

und daraus zeigt sich wenigstens, daß er nicht notwendig das Rüstzeug des Amors sein muß und daß er mehr bedeuten kann, als wir zu erklären wissen.

Ich füge die vierte Tafel hinzu und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) fand, wo er sich ohne Zweifel auch noch finden wird.*) Hinter einer verschlossenen Türe stehet auf beiden Seiten ein geflügelter Genius, mit halbem Körper hervorragend und mit der Hand auf diese verschlossene Türe zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus exilis Plutonia, einfallen sollte,*) aus welcher keine Erlösung zu hoffen; und wer könnten die Türsteher dieses ewigen Kerkers besser sein, als Schlaf und Tod? Bei der Stellung und Aktion, in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen; nur den einen über den andern geschlagenen Fuß hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand sein, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch sein sollte?

Man glaube nicht, daß dieses die Beispiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus dem Boissard würde ich noch verschiedene hieher ziehen können, wo der Tod entweder als Schlaf oder mit dem Schlafe zugleich den nämlichen Stand der Füße beobachtet.*) Eine ganze Ernte von Figuren, so wie die auf der ersten Tafel erscheinet oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten.*) Doch wozu dieser Überfluß? Vier dergleichen Denkmäler, das beim Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermutung abzuwenden, daß das auch wohl ein bloßer unbedeutender Zufall sein könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von ungefähr in mehr als einem unverdächtigen alten Monumente gewisse Dinge gerade so wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle sein müßten, oder wenn nur von ungefähr

sich diese Stelle gerade so auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden. Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur m e i n e Erklärung ist, so

4.



wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe wert, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will, zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte. Z. E. die Zeilen des Tibullus:*)

Postque venit tacitus fuscis circumdatus alis
Somnus, et incerto somnia vara pede.

Es ist wahr, hier wird ausdrücklich krummbeiniger Träume gedacht. Aber Träume! und wenn die Träume krummbeinig waren, warum mußte es denn auch der Schlaf sein? Weil er der Vater der Träume war? Eine treffliche Ursache! Und doch ist auch das noch nicht die eigentliche Abfertigung, die sich mir hier anträgt. Denn die eigentliche ist diese: daß das Beiwort vara überhaupt sicherlich nicht vom Tibull ist; daß es nichts als eine eigenmächtige Leseart des Brouckhuysen ist. Vor diesem Kommentator lasen alle Ausgaben entweder nigra oder vana. Das letzte ist das Wahre; und es zu verwerfen, konnte Brouckhuysen nur die Leichtigkeit, mit Veränderung eines einzigen Buchstabens seinem Autor eine fremde Gedanke unterzuschieben, verleiten. Aber wenn schon die alten Dichter die Träume öfters auf schwachen, ungewissen Füßen einhergaukeln lassen, nämlich die täuschenden, betriegerischen Träume, folgt denn daraus, daß sie diese schwachen, ungewissen Füße sich auch als krumme Füße müssen gedacht haben? Wo liegt denn die Notwendigkeit, daß schwache Füße auch krumme Füße oder krumme Füße auch schwache Füße sein müssen? Dazu waren den Alten ja nicht alle Träume täuschend und betriegerisch; sie glaubten eine Art sehr wahrhafter Träume, und der Schlaf, mit diesen seinen Kindern, war ihnen eben so wohl futuri certus als pessimus auctor.*) Folglich konnten auch die krummen Füße, als das Symbolum der Ungewißheit, nach ihren Begriffen nicht den Träumen überhaupt, noch weniger dem Schlafe, als dem allgemeinen Vater derselben, zukommen. Und doch, gestehe ich, würden alle diese Vernünfteleien beiseite zu setzen sein, wenn Brouckhuysen außer der mißverstandenen Stelle des Pausanias auch nur sonst eine einzige für die krummen Füße der Träume und des Schlafes anzuführen gewußt hätte. Was varus heißt, erklärt er mit zwanzig sehr überflüssigen Stellen; aber daß varus ein Beiwort des Traumes sei, davon gibt er keine Beweisstelle, sondern will sie erst machen, und, wie gesagt, nicht sowohl aus dem einzigen Pausanias, als

aus der falschen Übersetzung des Pausanias machen. Denn fast lächerlich ist es, wenn er uns, da er keinen krummbeinigen Schlaf aufbringen kann, wenigstens einen Genius mit krummen Füßen in einer Stelle des Persius*) zeigen will, wo genius weiter nichts heißt als indoles, und varus weiter nichts als von einander abstehend:

— — Geminos, horoscope, varo
Producis genio. —

Überhaupt würde diese Ausschweifung über das διεστραμμενους des Pausanias hier viel zu weitläuftig geraten sein, wann sie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn mag es denn nur auch mit seinen und seines Bruders übergestellten Füßen sein, wie es will; mag man sie doch für charakteristisch halten oder nicht: so ist aus den angeführten Denkmälern doch so viel unstreitig, daß die alten Artisten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer genauen Ähnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden, und nur das war es, was ich eigentlich hier erweisen wollte.

Ja, so sehr ich auch von dem Charakteristischen jener besondern Fußstellung selbst überzeugt bin, so will ich doch keineswegs behaupten, daß schlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne sie sein können. Vielmehr kann ich mir den Fall sehr wohl denken, in welchem eine solche Fußstellung mit der Bedeutung des Ganzen streiten würde; und ich glaube Beispiele von diesem Falle anführen zu können. Wenn nämlich der über den andern geschlagene Fuß das Zeichen der Ruhe ist, so wird es nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hingegen, wie er erst erfolgen soll, wird eben darum eine andere Stellung erfordern.

In so einer andern, die Annäherung ausdrückenden Stellung glaube ich ihn auf eine Gemme beim Stephanonius oder Licetus*) zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der einen Hand einen Aschenkrug hält, scheinet mit

der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel ausschleudern zu wollen und siehet dabei mit einem traurigen Blicke seitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der Erde kriechet. Die gespreizten Beine sollen ihn entweder im Fortschreiten begriffen oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicherweise nimmt, wenn er den einen Arm mit Nachdruck zurückschleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchst gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche sowohl der erste poetische Erklärer der Stephanonischen Steine, als auch der hieroglyphische Licetus von diesem Bilde gegeben haben. Sie gründen sich sämtlich auf die Voraussetzung, daß ein geflügelter Knabe notwendig ein Amor sein müsse, und so, wie sie sich selbst unter einander aufreiben, so fallen sie alle zugleich mit einmal weg, sobald man auf den Grund jener Voraussetzung gehet. Dieser Genius ist also weder Amor, der das Andenken des verstorbenen Freundes in treuem Herzen bewahret, noch Amor, der sich seiner Liebe entschlägt, aus Verdruß, weil er keine Gegenliebe erhalten kann; sondern dieser Genius ist nichts als der Tod, und zwar der eben bevorstehende Tod, im Begriffe, die Fackel auszuschlagen, auf die, verloschen, ihn wir anderwärts schon gestützt finden.

Dieses Gestus der auszuschleudernden Fackel als Sinnbild des nahenden Todes habe ich mich immer erinnert, so oft mir die sogenannten Brüder Kastor und Pollux in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen.*) Daß es Kastor und Pollux nicht sind, hat schon vielen Gelehrten eingeleuchtet; aber ich zweifle, ob del Torre und Maffei der Wahrheit darum näher gekommen. Es sind zwei unbekleidete, sehr ähnliche Genii, beide in einer sanften, melancholischen Stellung; der eine schläget seinen Arm um die Schulter des andern, und dieser hält in jeder Hand eine Fackel; die in der Rechten, welche er seinem Gespielen genommen zu haben scheinet, ist er bereit, auf einem zwischen ihnen inne stehenden Altare auszudrücken, indem er die andere, in der

Linken, bis über die Schulter zurückgeführet, um sie mit Gewalt auszuschlagen; hinter ihnen stehet eine kleinere weibliche Figur, einer Isis nicht unähnlich. Del Torre sahe in diesen Figuren zwei Genii, welche der Isis opferten, aber Maffei wollte sie lieber für den Lucifer und Hesperus gehalten wissen. So gut die Gründe auch sein mögen, welche Maffei gegen die Deutung des del Torre beibringet, so unglücklich ist doch sein eigener Einfall. Woher könnte uns Maffei beweisen, daß die Alten den Lucifer und Hesperus als zwei besondere Wesen gebildet? Es waren ihnen nichts als zwei Namen, so wie des nämlichen Sternes, also auch der nämlichen mythischen Person.*) Es ist schlimm, wenn ein Mann, der die geheimsten Gedanken des Altertums zu erraten sich getrauet, so allgemein bekannte Dinge nicht weiß! Aber um so viel nötiger dürfte es sein, auf eine neue Auslegung dieses trefflichen Kunstwerkes zu denken; und wenn ich den Schlaf und den Tod dazu vorschlage, so will ich doch nichts, als sie dazu vorschlagen. Augenscheinlich ist es, daß ihre Stellung keine Stellung für Opfernde ist, und wenn die eine Fackel das Opfer anzünden soll, was soll denn die andere auf dem Rücken? Daß eine Figur beide Fackeln zugleich auslöscht, würde nach meinem Vorschlage sehr bedeutend sein; denn eigentlich macht doch der Tod beidem, dem Wachen und Schlafen, ein Ende. Auch dürfte nach eben diesem Vorschlage die kleinere weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht, als die Mutter des Schlafes und des Todes, zu nehmen sein. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Isis oder Cybele als die Mutter aller Dinge kenntlich machen soll, so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht, diese

— *θεων γενετειρα — ἠδε και ἀνδρων,*

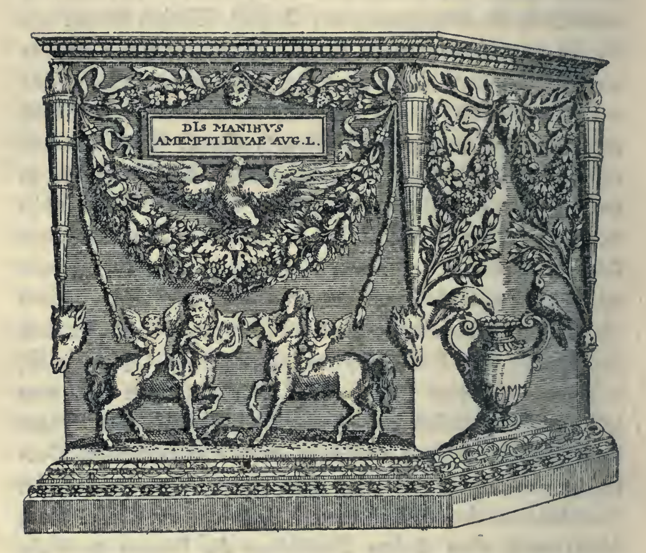
wie sie Orpheus nennet, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der beim Bellori verbunden, am zuverlässigsten ergibt, ist dieses, daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz

diejenigen Attributa sind, durch welche der Tod, wo und wie es nötig schien, von seinem Ebenbilde, dem Schlafe unterschieden ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war ohnstreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines

5.



Freigelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserin oder kaiserlichen Prinzessin, einiges Licht erhalten. Man sehe die fünfte Tafel.*) Ein männlicher und weiblicher Centaur, jener auf der Leier spielend, diese eine doppelte Tibia blasend, tragen beide einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Querpfeife bläset; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des einen Centaur lieget ein Krug und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar wie Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig sein. Auch das sind

meine Amors! würde er sagen; und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik vorstellen wollen! — Ei nun ja, was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln, besonders wie diese Herren die Liebe kennen! Indes wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert und hier bei hundert Meilen an die Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß, was ihnen dem Amor so ähnlich sieht als ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres als der Schlaf und der Tod sein sollte.

Sie sind uns beide in der Gestalt geflügelter Knaben nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des einen und das Horn auf der Seite des andern dünken mich nicht viel weniger redend, als es ihre buchstäblichen Namen sein würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre sein können, und daß die Centaure in dem Altertume nicht die schlechtesten Säufer sind; daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen oder gar seinen Wagen ziehen.*) Aber was brauchten sie in dieser Eigenschaft noch erst durch Attributa bezeichnet zu werden? und ist es nicht auch für den Ort weit schicklicher, diesen Krug und dieses Horn für die Attributa des Schlafes und des Todes zu erklären, die sie notwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

Wenn ich aber den Krug oder die Urne als das Attribut des Todes nenne, so will ich nicht bloß den eigentlichen Aschenkrug, das Ossuarium oder Cinerarium, oder wie das Gefäß sonst hieß, in welchem die Überreste der verbrannten Körper aufbewahret wurden, darunter verstanden wissen. Ich begreife darunter auch die *Ληκυθους*, die Flaschen jeder Art, die man den toten Körpern, die ganz zur Erde bestattet wurden, beizusetzen pflegte, ohne mich darüber ein-

zulassen, was in diesen Flaschen enthalten gewesen. Sonder einer solchen Flasche blieb bei den Griechen ein zu begrabender Leichnam eben so wenig als sonder Kranz; welches unter andern verschiedene Stellen des Aristophanes sehr deutlich besagen,*) so daß es ganz begreiflich wird, wie beides ein Attribut des Todes geworden.

Wegen des Hornes als Attribut des Schlafes ist noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen gedenken die Dichter dieses Hornes: aus vollem Horne schüttet er seinen Segen über die Augenlider der Matten,

— — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus, —

mit geleertem Horne folget er der weichenden Nacht nach in seine Grotte,

Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.

Und so wie ihn die Dichter sahen, bildeten ihn auch die Künstler.*) Nur das doppelte Horn, womit ihn die ausschweifende Einbildungskraft des Romeyn de Hooghe überladen, kannten weder diese noch jene.*)

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod sein könnten, die hier auf den Centauren sitzen: was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicherweise einen Teil erraten hätte, muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht, daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornehmlich auf die Instrumente verstand, die wir hier in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centaure hatten bei den spätern Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle,

Centauri in foribus stabulant,

und es war ganz gewöhnlich, auf dem Grabmale eines Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

Ich kann indes von diesem Monumente überhaupt mich nicht anders als furchtsam ausdrücken. Denn ich sehe mich wiederum wegen der Treue des Boissard in Verlegenheit. Von dem Boissard ist die Zeichnung; aber vor ihm hatte schon Smetius die Aufschrift, und zwar mit einer Zeile mehr,*) bekannt gemacht und eine wörtliche Beschreibung der darum befindlichen Bilder beigefügt. Inferius, sagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo sunt, alter mas, lyncea instratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fistula, Germanicae modernae simili, canens, insidet: alter foemina, fistulis duabus simul in os insertis canens, cui alter Genius foemineus alis papilionum, manibus nescio quid concutiens, insidet. Inter utrumque cantharus et cornu Bacchicum projecta jacent. Alles trifft ein; bis auf den Genius, den der weibliche Centaur trägt. Dieser soll nach dem Smetius auch weiblichen Geschlechts sein und Schmetterlingsflügel haben und mit den Händen etwas zusammenschlagen. Nach dem Boissard aber hat er keine andere Flügel als sein Gespiel; und anstatt der Zimbeln, oder des Crotalum vielleicht, bläset er auf eben dem Instrumente, auf dem jener. — Es ist traurig, solche Widersprüche oft zu bemerken. Sie müssen einem Manne, der nicht gern auf Treibsand bauet, das antiquarische Studium von Zeit zu Zeit sehr zuwider machen.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gesehen hätte als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche sein; und wenn Psyche das Bild der Seele ist, so wäre anstatt des Todes hier die Seele des Toten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut der Urne zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedem ein, den Schlaf noch anderwärts als auf sepulkralischen Monumenten und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermutet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nämlich erscheinet

nicht selten ein Knabe oder Genius mit einem Füllhorne, und ich wüßte nicht, daß noch jemand es auch nur der Mühe wert gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagarris, itzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus zuerst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern*) zwar bemerkt worden, aber kein einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein gibt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn: und welchen Begleiter könnte ein trunkner Bacchus lieber wünschen als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Palast des Schlafes auszieret:*)

Mille intus simulacra dei caelaverat ardens
Mulciber. Hic haeret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Est ubi Baccho,
Est ubi Martigenae socium pulvinar Amori
Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet: nullique ea tristis imago.

Ja, wenn einer alten Inschrift zu trauen, oder vielmehr wenn diese Inschrift alt genug ist, so wurden sogar Bacchus und der Schlaf als die zwei größten und süßesten Erhalter des menschlichen Lebens gemeinschaftlich angebetet.*)

Es ist hier nicht der Ort, diese Spur schärfer zu verfolgen. Eben so wenig ist es itzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten und nach mehrern Beweisen umherzuschweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf und den Schlaf als den Tod bald einzeln bald beisammen, bald ohne bald mit gewissen Abzeichen gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger sonst aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich,

was sie erhärten sollen, und ich kann ohne Bedenken zu dem zweiten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegensatzes enthält.

II. Ich sage: die alten Artisten, wenn sie ein Skelett bildeten, meinten damit etwas ganz anders als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweise also, 1) daß sie nicht den Tod damit meinten, und zeige 2) was sie sonst damit meinten.

1. Daß sie Skelette gebildet, ist mir nie eingekommen zu leugnen. Nach den Worten des Herrn Klotz müßte ich es zwar geleugnet haben, und aus dem Grunde geleugnet haben, weil sie überhaupt häßliche und eckle Gegenstände zu bilden sich enthalten. Denn er sagt, ich würde die Beispiele davon auf geschnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bildersprache verweisen wollen, die sie von jenem höhern Gesetze der Schönheit losgesprochen. Wenn ich das nötig hätte zu tun, dürfte ich nur hinzusetzen, daß die Figuren auf Grabsteinen und Totenurnen nicht weniger zur Bildersprache gehörten, und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwei metallenen Bilder in dem Kircherschen Museo und in der Galerie zu Florenz wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir schuld gibt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelette gebildet; ich habe bloß gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelett gebildet. Es ist wahr, ich glaubte an dem echten Altertume des metallenen Skeletts zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstelleten". Diesen Zusatz verhält Herr Klotz seinen Lesern, und doch kömmt alles darauf an. Denn er zeigt, daß ich das nicht geradezu leugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt daß meine Meinung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence behauptet,

den Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelette auf alten Werken, und itzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der Tat stehen die, die er anführt, bis auf eines, schon alle beim Winckelmann;*) und daß er diesen auch hier nur ausgeschrieben, ist aus einem Fehler sichtbar, welchen sie beide machen. Winckelmann schreibt: „Ich merke hier an, daß nur auf zwei alten Denkmalen und Urnen von Marmor zu Rom Totengerippe stehen, die eine ist in der Villa Medicis, die andere in dem Museo des Collegii Romani; ein anderes mit einem Gerippe findet sich beim Spon und ist nicht mehr zu Rom befindlich." Wegen des ersten dieser Gerippe, welches noch in der Villa Medicis stehe, beruft er sich auf Spons Rech. d'Antiq., p. 93, und wegen des dritten, das nicht mehr in Rom vorhanden sei, auf eben desselben Gelehrten Miscell. ant., p. 7. Allein dieses und jenes beim Spon sind nur eines und das nämliche, und wenn das, welches Spon in seinen Recherches anführt, noch in der Villa Medicis stehet, so ist das in seinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom und in der nämlichen Villa auf dem nämlichen Platze zu sehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, sahe es nicht in der Villa Medicis, sondern in der Villa Madama. So wenig also Winckelmann die beiden Zitate des Spon verglichen haben konnte, eben so wenig kann es Herr Klotz getan haben; denn sonst würde er mich nicht, zum Überflusse, wie er sagt, auf die beiden Marmor, die Winckelmann in seinem Versuche über die Allegorie anführt, verweisen und dennoch gleich darauf auch das Denkmal beim Spon in Rechnung bringen. Eines, wie gesagt, ist hier doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehen.

Damit er jedoch über diesen Abzug nicht verdrießlich

werde, so stehen ihm sogleich für das eine abgestrittene Gerippe ein halb Dutzend andere zu Dienste. Es ist Wildbret, das ich eigentlich nicht selbst hege, das nur von ungefähr in mein Gehege übergetreten ist und mit dem ich daher sehr freigebig bin. Vors erste ganzer drei beisammen, habe ich die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek des Andreini zu Florenz beim Gori*) vorzuführen. Das vierte wird ihm eben dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen.*) Das fünfte trifft er, wenn mich meine Kundschaft nicht triegt, beim Fabretti,*) und das sechste auf dem andern der zwei Stoschischen Steine, von welchen er nur den einen aus den Lippertschen Abdrücken beibringet.*)

Welch elendes Studium ist das Studium des Altertums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankömmt; wenn der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der Altertumskrämer, ein anderes der Altertumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Altertums geerbet. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt: „So war das!" weiß dieser schon, ob es so sein können.

Man lasse jenen noch siebzig und sieben solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammenklauben, um zu beweisen, daß die Alten den Tod als ein Gerippe gebildet, dieser wird über den kurzsichtigen Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: Entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind das nicht, wofür man sie ausgibt!

Den Punkt des Alters, es sei als ausgemacht oder als nicht auszumachend beiseite gesetzt: was für Grund hat man, zu sagen, daß diese Skelette den Tod vorstellen?

Weil wir Neuern den Tod als ein Skelett bilden? Wir Neuern bilden zum Teil noch den Bacchus als einen fetten Wanst: war das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief von der Geburt des Herkules fände, und wir sähen eine Frau mit kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Türe sitzen: wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe? Aber wir beten ja so? — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neuern den Tod nicht einmal als ein bloßes Skelett; wir geben ihm eine Sense oder so was in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelett zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelette den Tod vorstellen, so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses noch jenes. Selbst nicht das geringste indirekte Zeugnis läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirekte Zeugnisse die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod;*) er streifet auf schwarzen Flügeln umher;*) er führet ein Schwert;*) er fletschet hungrige Zähne;*) er reißet einen gierigen Rachen auf;*) er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet;*) seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet,*) mit ganzen Städten davon eilet.*) Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides wird er sogar als

eine handelnde Person mit aufgeführet, und er ist auch da der traurige, fürchterliche, unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen; ob man schon weiß, daß die alte Skeuopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlichern Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er durch mehr als sein schwarzes Gewand*) und durch den Stahl bezeichnet gewesen, womit er dem Sterbenden das Haar abschnitt und ihn so den unterirdischen Göttern weihete;*) Flügel hatte er nur vielleicht.*)

Prallet indes von diesem Wurfe nicht auch etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugibt, daß in den Gemälden der Dichter nichts von einem Gerippe zu sehen, muß ich nicht hinwieder einräumen, daß sie dem ohngeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechtet zu haben vermeine? Wenn aus dem, was in den poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunst gilt, wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig wie in dem andern. Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterm Umfange als die Gemälde der Kunst, besonders kann die Kunst bei Personifierung eines abstrakten Begriffes nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen sein würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht tun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personifierten abstrakten Begriff in die Klasse handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen und ihn in allen den Modifikationen einführen, die ihm irgend ein einzelner

Fall gibt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personifierten Begriff des Todes kenntlich machen will, durch was muß sie, durch was kann sie es anders tun als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukömmt? und was ist dieses sonst als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzeln Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte notwendig ihr Bild werden, falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte oder zu sonst einem konventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen und sonach bildende Kunst zu sein aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben; und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern, wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen zukömmt.

Tot sein hat nichts Schreckliches: und in sofern Sterben nichts als der Schritt zum Totsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben itzt, in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben, kann schrecklich werden und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armut der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führet, und den Zustand des Todes selbst mit einem und eben demselben Worte benennet. Ich weiß, daß diese Armut oft eine Quelle des

Pathetischen werden kann und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet; aber dennoch verdienet diejenige Sprache ohnstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmähet, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbauet. Eine solche Sprache scheinet die ältere griechische, die Sprache des Homer gewesen zu sein. Ein anders ist dem Homer *Κηρ*, ein anders *Θανατος*; denn er würde *Θανατον και Κηρα* nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beide nur eines und eben dasselbe bedeuten sollten. Unter *Κηρ* versteht er die Notwendigkeit, zu sterben, die öfters traurig werden kann, einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmählichen, ungelegenen Tod; unter *Θανατος* aber den natürlichen Tod, vor dem keine *Κηρ* vorhergeht, oder den Zustand des Totseins ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene *Κηρ*. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
Et Bellona minax, facibusque armata Megaera,
Lethumque, Insidiaeque, et lurida Mortis imago,

sagt Petron. Spence meinet, er sei schwer zu begreifen, dieser Unterschied, vielleicht aber hätten sie unter Lethum den allgemeinen Samen oder die Quelle der Sterblichkeit verstanden, dem sie sonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewiesen; unter Mors aber die unmittelbare Ursache einer jeden besondern Äußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde.*) Ich meinesteils möchte lieber glauben, daß Lethum mehr die Art des Sterbens und Mors den Tod überhaupt ursprünglich bedeuten sollen; denn Statius sagt:*)

Mille modis lethi miseros Mors una fatigat.

Die Arten des Sterbens sind unendliche, aber es ist nur ein Tod. Folglich würde Lethum dem griechischen *Κηρ* und Mors dem *Θανατος* eigentlich entsprochen haben, unbeschadet, daß in der einen Sprache sowohl als in der

andern beide Worte mit der Zeit verwechselt und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indes will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen verstehet. Ein solcher könnte sagen: „Ich lasse mir den Unterschied zwischen *Κηρ* und *Θανατος* gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben, warum könnte nicht auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützet, mit seinen übrigen Attributen gewesen sein, aber sonach war dieser Genius nur *Θανατος*. Wie steht es mit dem Bilde der *Κηρ*? Wenn dieses schrecklich sein müssen, so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt, zu sagen, daß die Alten den Tod, nämlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besondern Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben."

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraktion des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen und diese unter dem besondern Bilde der *Κηρ* vorgestellet haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung etwas wählen können, was erst spät auf den Tod folget? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen, als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriediget, der sehe das Faktum! Pausanias hat uns zum Glück die Gestalt aufbehalten, unter welcher die *Κηρ* vorgestellet wurde. Sie erschien als ein Weib mit greulichen Zähnen und mit krummen Nägeln, gleich einem reißenden Tiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruheten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt: *Του Πολυνεικους δε ὀπισθεν ἑστηκεν ὀδοντας τε ἐχουσα οὐδεν ἡμερωτερους θηριου, και οἱ και των χειρων εἰσιν ἐπικαμπεις οἱ ὀνυχες· ἐπιγραμμα δε ἐπ' αὐτῃ εἶναι*

φασι Κηρα.*) Vor dem ἑστηκεν scheinet ein Substantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloße Chicane, wenn man zweifeln wollte, daß es ein anders als Γυνη sein könne. Wenigstens kann es Σκελετος doch nicht sein, und das ist mir genug.

Schon ehemals hatte Herr Klotz dieses Bild der Κηρ gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bei den Alten brauchen wollen,*) und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. Κηρ ist nicht der Tod, und es ist bloße Armut derjenigen Sprache, die es durch eine Umschreibung mit Zuziehung des Wortes Tod geben muß; ein so verschiedener Begriff sollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Herr Klotz auch den Kuhnius nicht loben sollen, daß er Κηρ durch Mors fatalis übersetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum gewesen sein; denn beim Suidas wird Κηρ durch θανατηφορος μοιρα, nicht durch Θανατος πεπρωμενος erkläret.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern, an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Worte, welche unmittelbar eine eckle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie diesem Euphemismus zufolge nicht gern geradezu sagten, „er ist gestorben", sondern lieber, „er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Mehrern abgegangen,"*) und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen war, so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bei welchem einem jeden unvermeidlich alle die eckeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen, nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes; denn auch in ihren Kompositionen hätte der unvermutete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können, als die unvermutete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild

gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmutigen Umweg führet; und welches Bild könnte hierzu dienlicher sein als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

— — — — Nullique ea tristis imago!

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannet, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen und itzt daher vermiedenen Wörter bei einer noch greulichern Gelegenheit als die minder beleidigenden vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sei: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligern oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also, 2) da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sie gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen: was sollen sie denn sein, diese Gerippe?

Ohne Umschweif, diese Gerippe sind Larvae, und das nicht so wohl in sofern, als Larva selbst nicht anders als ein Gerippe heißt, sondern in sofern, als unter Larvae eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pneumatologie der Alten war diese. Nach den Göttern glaubten sie ein unendliches Geschlecht erschaffener Geister, die sie Dämones nannten. Zu diesen Dämonen rechneten sie auch die abgeschiedenen Seelen der Menschen, die sie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen und deren nicht wohl anders als eine zweifache Art sein

konnte. Abgeschiedene Seelen guter, abgeschiedene Seelen böser Menschen. Die guten wurden ruhige, selige Hausgötter ihrer Nachkommenschaft und hießen Lares. Die bösen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unstät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken, und hießen Larvae. In der Ungewißheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweiten Art sei, galt das Wort Manes.*)

Und solche Larvae, sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen wurden als Gerippe gebildet. — Ich bin überzeugt, daß diese Anmerkung von seiten der Kunst neu ist und von keinem Antiquare zur Auslegung alter Denkmäler noch gebraucht worden. Man wird sie also bewiesen zu sehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug sein, wenn ich mich desfalls auf eine Glosse des Henr. Stephanus berufte, nach welcher in einem alten Epigramm *οἱ Σκελετοι* durch Manes zu erklären sind. Aber was diese Glosse nur etwa dürfte vermuten lassen, werden folgende Worte außer Zweifel setzen. Nemo tam puer est, sagt Seneca,*) ut Cerberum timeat, et tenebras, et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium. Oder, wie es unser alter ehrlicher und wirklich deutscher Michael Herr übersetzt: Es ist niemants so kindisch, der den Cerberus förcht, die Finsterniß und die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein an einander hangen.*) Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelett deutlicher bezeichnen als durch das nudis ossibus cohaerens? Wie könnte man es geraderzu bekräftiget wünschen, daß die Alten ihre spukenden Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine derartige Anmerkung einen natürlichern Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewähret, so ist es ohnstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur ein Gerippe auf einem alten Denkmale könnte freilich der Tod sein, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie,

wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Tode kenne,

Stant Furiae circum, variaeque ex ordine Mortes:

so müsse es auch dem Künstler vergönnt sein, verschiedene Arten des Todes jede in einen besondern Tod ausbilden? Und wenn auch dann noch eine solche Komposition verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn gibt? Ich habe oben*) eines Steines beim Gori gedacht, auf welchem drei Gerippe zu sehen: das eine fähret auf einer Biga, mit grimmigen Tieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher und drohet ein drittes, das vorstehet, gleichfalls zu überfahren. Gori nennet diese Vorstellung den Triumph des Todes über den Tod. Worte ohne Sinn! Aber zum Glücke ist dieser Stein von schlechter Arbeit und mit einer griechisch scheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori erklärt ihn also für das Werk eines Gnostikers; und es ist von je her erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer nicht zu erweisen Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst oder über ein paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft da triumphieren zu sehen, sehe ich nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven, die noch in jenem Leben einer Beschäftigung nachhängen, die ihnen hier so angenehm gewesen. Daß dieses erfolge, war eine allgemein angenommene Meinung bei den Alten; und Virgil hat unter den Beispielen, die er davon gibt, der Liebe zu den Rennspielen nicht vergessen:*)

— — — quae gratia currûm
Armorumque fuit visis, quae cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

Daher auf den Grabmälern und Urnen und Särgen nichts häufiger als Genii, die

— aliquas artes, antiquae imitamina vitae,

ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er diesen Stein mitgeteilt, kömmt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichsam nur die Karikatur heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, sind auf dem Marmor Genii.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen, nicht anders als Gerippe dachten, so war es ja wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigern Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petrons von einem solchen Gerippe ist bekannt;*) aber der Schluß wäre sehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabei sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieser fortschleppen! in dieser Gestalt wird der Tod uns abfordern! sondern: das müssen wir alle werden; solche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefordert hat. —

Und so glaube ich auf alle Weise erwiesen zu haben, was ich zu erweisen versprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht bloß gegen Herr Klotzen mir diese Mühe genommen. Nur Herr Klotzen zurechte weisen, dürfte den meisten Lesern eine eben so leichte als unnütze Beschäftigung scheinen. Ein anders ist es, wenn er mit der ganzen Herde irret. Sodann ist es nicht das hinterste nachblökende Schaf, sondern die Herde, die den Hirten oder den Hund in Bewegung setzt.

Ich werfe also einen Blick auf bessere Gelehrte, die, wie gesagt, an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger teilnehmen, und fange bei dem Manne an, der Herr Klotzen alles in allem ist: bei seinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus. — Was für schöne Seelen, die jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein paar Komplimente gewechselt, stracks für ihren Freund erklären! Schade nur, daß man eben so leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergibt.*) „Es ist nur verdrießlich," sagt der Graf, „daß Homer sich nicht auf die Attributa eingelassen, die man zu seiner Zeit dem Schlafe erteilte. Wir kennen, diesen Gott zu bezeichnen, nur seine Handlung selbst und krönen ihn mit Mahn. Diese Ideen sind neu, und die erste, welche überhaupt von geringem Nutzen ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blumen ganz unschicklich vorkommen, besonders für eine Figur, die mit dem Tode gruppieren soll."*) Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen Geschmack des Grafen, der von dem Homer verlangen konnte, daß er seine geistige Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffieren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese Attributa selbst gekannt, und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen beides, des Schlafes und des Todes, gewesen. Vors erste erhellet aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders als ein Gerippe vorgestellet werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich, als von einer Sache, die sich von selbst verstehet, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich

geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der Figur des Todes nicht wohl gruppieren möchte. Diese Besorgnis konnte nur daher kommen, weil er sich von der Ähnlichkeit beider Figuren nie etwas träumen lassen; weil er den Schlaf als einen sanften Genius und den Tod als ein eckles Ungeheuer sich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein eben so sanfter Genius sein könne, so würde er seinen Künstler dessen gewiß erinnert und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut sei, diesen ähnlichen Geniis ein Abzeichen zu geben, und welches wohl das schicklichste sein könne. Aber er kannte, vors zweite, auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen sollen. Es ist ein wenig viel Unwissenheit, zu sagen, daß wir diesen Gott außer seiner Handlung nur durch die leidigen Mahnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beide diese Kennzeichen neu wären; aber welches denn nun die alten genuinen Kennzeichen gewesen, sagt er nicht bloß nicht, sondern er leugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte also nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlafe so häufig beilegen, und mit dem er nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Servius und Lutatius auch gemalt wurde! Er wußte nichts von der umgestürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieser umgestürzten Fackel aus dem Altertume vorhanden sei, welche nicht eine bloße Mutmaßung, welche die eigene ungezweifelte Überschrift für den Schlaf erkläre; er hatte diese Figur weder beim Boissard noch Gruter noch Spanheim noch Beger noch Brouckhuysen*) gefunden und überall nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es haben wollte, mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi wäre; mit einem Tode, ein klein wenig artiger, als er in den deutschen Totentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was Homerisch? Was ist nicht galant und gotisch und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte,

nicht eben verhalten als Houdarts Übersetzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Ratgeber des Künstlers schuld, wenn dieser so eckel und abenteuerlich modern würde, wo er sich in dem wahren Geiste des Altertums so simpel und fruchtbar, so anmutig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reizen, an zwei so vorteilhaften Figuren, als geflügelte Genii sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Ähnliche verschieden und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs und Bildung und Miene, an Farb' und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Kolorits nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der eine dieser Zwillingsbrüder schwarz, der andere weiß. Ich sage: der eine und der andere, weil es aus den Worten des Pausanias nicht eigentlich erhellet, welches der schwarze oder welches der weiße gewesen. Und ob ich es schon dem Künstler itzt nicht verdenken würde, welcher den Tod zu dem schwarzen machen wollte, so möchte ich ihn darum doch nicht einer ganz ungezweifelten Übereinstimmung mit dem Altertume versichern. Nonnus wenigstens läßt den Schlaf *μελανοχροον* nennen, wenn sich Venus geneigt bezeigt, der weißen Pasithea so einen schwarzen Gatten nicht mit Gewalt aufdringen zu wollen,*) und es wäre leicht möglich, daß der alte Künstler dem Tode die weiße Farbe gegeben, um auch dadurch anzudeuten, daß er der fürchterlichere Schlaf von beiden nicht sei.

Freilich konnte Caylus aus den bekannten ikonologischen Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausschreiber heißen, sich wenig oder gar nicht eines Bessern unterrichten.

Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa,*) aber wie betrieglich schmücket er ihn sonst aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein schwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius ihm geben,*) gehört dem Traume, nicht dem Schlafe. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennet Ripa zwar die Stelle des Pausanias, aber ohne zu jenes

Bild den geringsten Gebrauch davon zu machen. Er schlägt dessen ein dreifaches vor, und keines ist so, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl ist auch nur das eine, von der Erfindung des Camillo da Ferrara, ein Skelett; aber ich zweifle, ob Ripa damit sagen wollen, daß dieser Camillo es sei, welcher den Tod zuerst als ein Skelett gemalet. Ich kenne diesen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am meisten gebraucht haben, sind Gyraldus und Natalis Comes.

Dem Gyraldus haben sie den Irrtum wegen der weißen und schwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeschrieben;*) Gyraldus aber muß, anstatt des Philostratus selbst, nur einen Übersetzer desselben nachgesehen haben. Denn es ist nicht *῾Υπνος*, sondern *Ὀνειρος*, von welchem Philostratus sagt:*) *ἐν ἀνειμενῳ τῳ εἰδει γεγραπται, και ἐσϑητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ αὐτον και μεϑ' ἡμεραν.* Es ist mir unbegreiflich, wie auch der neueste Herausgeber der Philostratischen Werke, Gottfried Olearius, der uns doch eine fast ganz neue Übersetzung geliefert zu haben versichert, bei diesen Worten so äußerst nachlässig sein können. Sie lauten bei ihm auf Latein: Ipse somnus remissa pictus est facie, candidamque super nigra vestem habet, eo, ut puto, quod nox sit ipsius, et quae diem excipiunt. Was heißt das: et quae diem excipiunt? Sollte Olearius nicht gewußt haben, daß *μεϑ' ἡμεραν* interdiu heiße, so wie *νυκτωρ* noctu? Man wird müde, könnte man zu seiner Entschuldigung sagen, die alten elenden Übersetzungen auszumisten. So hätte er wenigstens aus einer ungeprüften Übersetzung niemanden entschuldigen und niemanden widerlegen sollen! Weil es aber darin weiter fort heißt: Cornu is ‹somnus› manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat, so setzt er in einer Note hinzu: Ex hoc vero Philostrati loco patet, optimo jure portas illas s o m n i dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Vir-

gilium ⟨Aeneid. VI. v. 562⟩ somni dictum intelligamus pro somnii, ut voluit Turnebus l. IV. Advers. c. 14. Allein, wie gesagt, Philostratus selbst redet nicht von den Pforten des Schlafes, Somni, sondern des Traumes, Somnii, und Ὄνειρος, nicht Ὕπνος, ist es auch ihm, welcher die Träume durch die wahre Pforte einläßt. Folglich ist dem Virgil noch immer nicht anders als durch die Anmerkung des Turnebus zu helfen, wenn er durchaus in seiner Erdichtung von jenen Pforten mit dem Homer übereinstimmen soll. — Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes gibt dem Tode ein schwarzes Gewand mit Sternen.*) Das schwarze Gewand, wie wir oben gesehen,*) ist in dem Euripides gegründet; aber wer ihm die Sterne darauf gesetzt, weiß ich nicht. Träume contortis cruribus hat er auch, und er versichert, daß sie Lucian auf seiner Insel des Schlafes so umherschwärmen lassen. Aber bei dem Lucian sind es bloß ungestaltete Träume, *ἄμορφοι*, und die krummen Beine sind von seiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch diese krummen Beine nicht den Träumen überhaupt als allegorisches Kennzeichen, sondern nur gewissen Träumen, selbst nach ihm, zukommen.

Andere mythologische Kompilatores nachzusehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier möchte eine Ausnahme zu verdienen scheinen. Aber auch Banier sagt von der Gestalt des Todes ganz und gar nichts und von der Gestalt des Schlafes mehr als eine Unrichtigkeit.*) Denn auch er verkennet in jenem Gemälde beim Philostrat den Traum für den Schlaf und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er schon aus der Stelle des Pausanias schließen zu können glaubet, daß er als ein Kind, und einzig als ein Kind vorgestellet worden. Er schreibt dabei dem Montfaucon einen groben Irrtum nach, den schon Winckelmann gerügt hat und der seinem deutschen Übersetzer sonach wohl hätte bekannt sein können.*) Beide nämlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi

in der Villa Borghese für alt aus, und eine neue Vase, die dort mit mehrern neben ihm stehet, weil sie Montfaucon auf einem Kupfer dazugesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Dieser Schlaf des Algardi selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Altertums, er mag sonst so kunstreich gearbeitet sein, als man will. Denn seine Lage und Gebärdung ist von der Lage und Gebärdung des schlafenden Fauns im Palaste Barberino entlehnet, dessen ich oben gedacht habe.*)

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, so wie es bei den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente oder denselben ähnliche sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten.*) Aber heißt dieses, in dem einen derselben den Tod selbst erkennen? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von dem symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personifierten, als ein selbständiges Wesen verehrten Begriffes ist noch ein weiter Schritt.

Eben dieses ist vom Gori zu sagen. Gori nennet zwar noch ausdrücklicher zwei dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen Genios Somnum et Mortem referentes,*) aber schon dieses referentes selbst verrät ihn. Und da gar an einem andern Orte*) ihm eben diese Genii Mortem et Funus designantes heißen; da er noch anderswo in dem einen derselben, trotz der ihm nach dem Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes, immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennet: so ist wohl unstreitig, daß

er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein Gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwei geflügelten Knaben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten, so erklärte er dennoch einen solchen Knaben, der auf dem bekannten Konklamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris stehet, weder für den einen noch für den andern, sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüte gestorben sei, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe.*) Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitig gemacht hatte und er den nämlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete, sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings nichts und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwei Genii mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattin desselben oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den, nach der Meinung einiger Alten, ein jeder Mensch habe, verdienet kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen, daß wenigstens die eine dieser Figuren zufolge der ausdrücklichen alten Überschrift schlechterdings der Schlaf sei; und eben gerate ich glücklicherweise auf eine Stelle unsers Winckelmanns, in der er die Unwissenheit dieses Franzosen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein," schreibt Winckelmann,*) „daß ein anderer Franzos, Martin, ein Mensch, welcher sich erkühnen können, zu sagen, Grotius habe die siebenzig Dolmetscher nicht verstanden, entscheidend und kühn vorgibt, die beiden Genii an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem

sie in dieser Bedeutung mit der alten Überschrift des Schlafes und des Todes stehen, ist öffentlich in dem Hofe des Palastes Albani aufgestellt." Ich hätte mich dieser Stelle oben (S. 195 f.) erinnern sollen; denn Winckelmann meinet hier eben denselben Marmor, den ich dort aus seinem Versuche über die Allegorie anführe. Was dort so deutlich nicht ausgedrückt war, ist es hier um so viel mehr, nicht bloß der eine Genius, sondern auch der andere werden auf diesem Albanischen Monumente durch die wörtliche alte Überschrift für das erkläret, was sie sind, für Schlaf und Tod. — Wie sehr wünschte ich, durch Mitteilung desselben das Siegel auf diese Untersuchung drücken zu können!

Noch ein Wort von Spencen, und ich schließe. Spence, der uns unter allen am positivsten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will, Spence ist der Meinung, daß die Bilder, welche bei den Alten von dem Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders als schrecklich und gräßlich sein können, weil die Alten überhaupt weit finstrere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beiwohnen könnten.*)

Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermutlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als

sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes; und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

Rettungen des Horaz

1754

Quem rodunt omnes — — —
Horat., Lib. 1. Sat. 6.

Diese Rettungen des Horaz werden völlig von denen unterschieden sein, die ich vor kurzen gegen einen alten Schulknaben habe übernehmen müssen.

Seine kleine hämische Bosheit hat mich beinahe ein wenig abgeschreckt, und ich werde so bald nicht wieder mit Schriftstellern seinesgleichen anbinden. Sie sind das Pasquillmachen gewohnt, so daß es ihnen weit leichter wird, eine Verleumdung aus der Luft zu fangen, als eine Regel aus dem Donat anzuführen. Wer aber will denn gern verleumdet sein?

Die Gabe, sich widersprechen zu lassen, ist wohl überhaupt eine Gabe, die unter den Gelehrten nur die Toten haben. Nun will ich sie eben nicht für so wichtig ausgeben, daß man, um sie zu besitzen, gestorben zu sein wünschen sollte; denn um diesen Preis sind vielleicht auch größre Vollkommenheiten zu teuer. Ich will nur sagen, daß es sehr gut sein würde, wann auch noch lebende Gelehrte immer im voraus ein wenig tot zu sein lernen wollten. Endlich müssen sie doch eine Nachwelt zurücklassen, die alles Zufällige von ihrem Ruhme absondert und die keine Ehrerbietigkeit zurückhalten wird, über ihre Fehler zu lachen. Warum wollen sie also nicht schon itzt diese Nachwelt ertragen lernen, die sich hier und da in einem ankündiget, dem es gleichviel ist, ob sie ihn für neidisch oder für ungesittet halten?

Ungerecht wird die Nachwelt nie sein. Anfangs zwar pflanzt sie Lob und Tadel fort, wie sie es bekömmt; nach und nach aber bringt sie beides auf ihren rechten Punkt. Bei Lebzeiten und ein halb Jahrhundert nach dem Tode

für einen großen Geist gehalten werden, ist ein schlechter Beweis, daß man es ist; durch alle Jahrhunderte aber hindurch dafür gehalten werden, ist ein unwidersprechlicher. Eben das gilt bei dem Gegenteile. Ein Schriftsteller wird von seinen Zeitgenossen und von dieser ihren Enkeln nicht gelesen; ein Unglück, aber kein Beweis wider seine Güte; nur wann auch der Enkel Enkel nie Lust bekommen, ihn zu lesen, alsdann ist es gewiß, daß er es nie verdient hat, gelesen zu werden.

Auch Tugenden und Laster wird die Nachwelt nicht ewig verkennen. Ich begreife es sehr wohl, daß jene eine Zeit lang beschmitzt und diese aufgeputzt sein können; daß sie es aber immer bleiben sollten, läßt mich die Weisheit nicht glauben, die den Zusammenhang aller Dinge geordnet hat und von der ich auch in dem, was von dem Eigensinne der Sterblichen abhangt, anbetenswürdige Spuren finde.

Sie erweckt von Zeit zu Zeit Leute, die sich ein Vergnügen daraus machen, den Vorurteilen die Stirne zu bieten und alles in seiner wahren Gestalt zu zeigen, sollte auch ein vermeinter Heiliger dadurch zum Bösewichte und ein vermeinter Bösewicht zum Heiligen werden. Ich selbst — — denn auch ich bin in Ansehung derer, die mir vorangegangen, ein Teil der Nachwelt, und wann es auch nur ein Trillionteilchen wäre — — ich selbst kann mir keine angenehmere Beschäftigung machen, als die Namen berühmter Männer zu mustern, ihr Recht auf die Ewigkeit zu untersuchen, unverdiente Flecken ihnen abzuwischen, die falschen Verkleisterungen ihrer Schwächen aufzulösen, kurz, alles das im moralischen Verstande zu tun, was derjenige, dem die Aufsicht über einen Bildersaal anvertrauet ist, physisch verrichtet.

Ein solcher wird gemeiniglich unter der Menge einige Schildereien haben, die er so vorzüglich liebt, daß er nicht gern ein Sonnenstäubchen darauf sitzen läßt. Ich bleibe also in der Vergleichung und sage, daß auch ich einige große

Geister so verehre, daß mit meinem Willen nicht die allergeringste Verleumdung auf ihnen haften soll.

Horaz ist einer von diesen. Und wie sollte er es nicht sein? er, der philosophische Dichter, der Witz und Vernunft in ein mehr als schwesterliches Band brachte und mit der Feinheit eines Hofmanns den ernstlichsten Lehren der Weisheit das geschmeidige Wesen freundschaftlicher Erinnerungen zu geben wußte und sie entzückenden Harmonien anvertraute, um ihnen den Eingang in das Herz desto unfehlbarer zu machen.

Diese Lobsprüche hat ihm zwar niemand abgestritten, und sie sind es auch nicht, die ich hier wider irgend einen erhärten will. Der Neid würde sich lächerlich machen, wann er entschiedne Verdienste verkleinern wollte; er wendet seine Anfälle, gleich einem schlauen Belagerer, gegen diejenigen Seiten, die er ohne Verteidigung sieht; er gibt dem, dem er den großen Geist nicht abstreiten kann, lasterhafte Sitten, und dem, dem er die Tugend lassen muß, läßt er sie und macht ihn dafür zu einem Blödsinnigen.

Schon längst habe ich es mit dem bittersten Verdrusse bemerkt, daß eben diesen Ränken auch der Nachruhm des Horaz nicht entgangen ist. So viel er auf der Seite des Dichters gewonnen hat, so viel hat er auf der Seite des ehrlichen Mannes verloren. Ja, spricht man, er sang die zärtlichsten und artigsten Lieder, niemand aber war wollüstiger als er; er lobte die Tapferkeit bis zum Entzücken und war selbst der feigherzigste Flüchtling; er hatte die erhabensten Begriffe von der Gottheit, aber er selbst war ihr schläfrigster Verehrer.

Es haben sich Gelehrte genug gefunden, die seine Geschichte sorgfältig untersucht und tausend Kleinigkeiten beigebracht haben, die zum Verständnisse seiner Schriften dienen sollen. Sie haben uns ganze Chronologien davon geliefert, sie haben alle zweifelhafte Lesarten untersucht; nur jene Vorwürfe haben sie ununtersucht gelassen. Und warum denn? Haben sie etwa einen Heiden nicht gar zu verehrungswürdig machen wollen?

Mich wenigstens soll nichts abhalten, den Ungrund dieser Vorwürfe zu zeigen und einige Anmerkungen darüber zu machen, die so natürlich sind, daß ich mich wundern muß, warum man sie nicht längst gemacht hat.

Ich will bei seiner Wollust anfangen oder, wie sich ein neuer Schriftsteller ausdrückt, der aber der feinste nicht ist, bei seiner stinkenden Geilheit und unmäßigen Unzucht.*) Die Beweise zu dieser Beschuldigung nimmt man teils aus seinen eignen Schriften, teils aus den Zeugnissen andrer.

Ich will bei den letztern anfangen. Alle Zeugnisse, die man wegen der wollüstigen Ausschweifung des Horaz auftreiben kann, fließen aus einer einzigen Quelle, deren Aufrichtigkeit nichts weniger als außer allem Zweifel gesetzt ist. Man hat nämlich auf einer alten Handschrift der Bodlejanischen Bibliothek eine Lebensbeschreibung des Horaz gefunden, die fast alle Kunstrichter dem Sueton, wie bekannt, zuschreiben. Wann sie keine andre Bewegungsgründe dazu hätten als die Gleichheit der Schreibart, so würde ich mir die Freiheit nehmen, an ihrem Vorgeben zu zweifeln. Ich weiß, daß man Schreibarten nachahmen kann; ich weiß, daß es eine wahre Unmöglichkeit ist, alle kleine Eigentümlichkeiten eines Schriftstellers so genau zu kennen, daß man den geringsten Abgang derselben in seinem Nachahmer entdecken sollte; ich weiß endlich, daß man, um in solchen Vermutungen recht leicht zu fehlen, nichts als wenig Geschmack und recht viel Stolz besitzen darf, welches, wie man sagt, gleich der Fall der meisten Kunstrichter ist. Doch der Scholiast Porphyrion führt eine Stelle aus dieser Lebensbeschreibung des Horaz an und legt sie mit ausdrücklichen Worten dem Sueton bei. Dieses nun ist schon etwas mehr, obgleich auch nicht alles. Die paar Worte, die er daraus anführt, sind gar wohl von der Art, daß sie in zwei verschiedenen Lebensbeschreibungen können gestanden haben. Doch ich will meine Zweifelsucht nicht zu weit treiben; Sueton mag der Verfasser sein.

Sueton also, der in dieser Lebensbeschreibung Hunder-

terlei beibringt, welches dem Horaz zum Lobe gereichet, läßt, gleichsam als von der Wahrheitsliebe darzu gezwungen, eine Stelle mit einfließen, die man tausendmal nachgeschrieben und oft genug mit einer kleinen Kitzelung nachgeschrieben hat. Hier ist sie: Ad res Venereas intemperantior traditur. Nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocunque respexisset, ibi ei imago coitus referretur.

Was will man nun mehr? Sueton ist doch wohl ein glaubwürdiger Schriftsteller, und Horaz war doch wohl Dichters genug, um so etwas von ihm für ganz wahrscheinlich zu halten?

Man übereile sich nicht und sei anfangs wenigstens nur so vorsichtig, als es Sueton selbst hat sein wollen. Er sagt traditur, dicitur. Zwei schöne Wörter, welchen schon mancher ehrliche Mann den Verlust seines guten Namens zu danken hat! Also ist nur die Rede so gegangen? Also hat man es nur gesagt? Wahrhaftig, mein lieber Sueton, so bin ich sehr übel auf dich zu sprechen, daß du solche Nichtswürdigkeiten nachplauderst. In den hundert und mehr Jahren, die du nach ihm gelebt, hat vieles können erdacht werden, welches ein Geschichtschreiber wie du, hätte untersuchen, nicht aber ununtersucht fortpflanzen sollen — —

Es würde ein wenig eckel klingen, wenn ich diese Apostrophe weiter treiben wollte. Ich will also gelassener fortfahren — — In eben dieser Lebensbeschreibung sagt Sueton: „Es gehen unter dem Namen des Horaz Elegien und ein prosaischer Brief herum; allein beide halte ich für falsch. Die Elegien sind gemein, und der Brief ist dunkel, welches doch sein Fehler ganz und gar nicht war." — — Das ist artig! Warum widerspricht denn Sueton der Tradition hier und oben bei dem Spiegelzimmer nicht? Hat es mehr auf sich, den Geist eines Schriftstellers zu retten, als seine Sitten? Welches schimpft denn mehr? Nach einer Menge der vollkommensten Gedichte einige kalte Elegien und einen dunkeln Brief schreiben, oder bei aller Feinheit des Geschmacks ein unmäßiger Wollüstling sein? — — Unmöglich

kann ich mir einbilden, daß ein vernünftiger Geschichtschreiber auf eben derselben Seite, in eben derselben Sache, nämlich in Meldung der Nachreden, welchen sein Held ausgesetzt worden, gleich unvorsichtig als behutsam sein könne.

Nicht genug! Ich muß weiter gehen und den Leser bitten, die angeführte Stelle noch einmal zu betrachten. Ad res Venereas intemperantior traditur. Nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocunque respexisset, ibi ei imago coitus referretur.

Je mehr ich diese Worte ansehe, je mehr verlieren sie in meinen Augen von ihrer Glaubwürdigkeit. Ich finde sie abgeschmackt; ich finde sie unrömisch; ich finde, daß sie andern Stellen in dieser Lebensbeschreibung offenbar widersprechen.

Ich finde sie abgeschmackt. Man höre doch nur, ob der Geschichtschreiber kann gewußt haben, was er will. Horaz soll in den Venerischen Ergötzungen unmäßig gewesen sein; denn man sagt — — auf die Ursache wohl Achtung gegeben! man sagt — ohne Zweifel, daß er als ein wahrer Gartengott ohne Wahl, ohne Geschmack auf alles, was weiblichen Geschlechts gewesen, losgestürmet sei? Nein! — man sagt, er habe seine Buhlerinnen in einem Spiegelzimmer genossen, um auf allen Seiten, wo er hingesehen, die wollüstige Abbildung seines Glücks anzutreffen — Weiter nichts? Wo steckt denn die Unmäßigkeit? Ich sehe, die Wahrheit dieses Umstandes vorausgesetzt, nichts darin als ein Bestreben, sich die Wollust so reizend zu machen als möglich. Der Dichter war also keiner von den groben Leuten, denen Brunst und Galanterie eines ist und die im Finstern mit der Befriedigung eines einzigen Sinnes vorlieb nehmen. Er wollte, so viel möglich, alle sättigen; und ohne einen Währmann zu nennen, kann man behaupten, er werde auch nicht den Geruch davon ausgeschlossen haben. Wenigstens hat er diese Reizung gekannt:

te puer in rosa
Perfusus liquidis urget odoribus.

Und das Ohr? Ich traue ihm Zärtlichkeit genug zu, daß er auch dieses nicht werde haben leer ausgehen lassen. Sollte die Musik auch nur

Gratus puellae risus

gewesen sein. Und der Geschmack?

oscula, quae Venus
Quinta parte sui nectaris imbuit.

Nektar aber soll der Junge keine gemeine Kitzelung verschafft haben; wenigstens sagt Ibykus bei dem Athenäus, es sei noch neunmal süßer als Honig — — Himmel! was für eine empfindliche Seele war die Seele des Horaz! Sie zog die Wollust durch alle Eingänge in sich — — Und gleichwohl ist mir das Spiegelzimmer eine Unwahrscheinlichkeit. Sollte denn dem Dichter nie eine Anspielung darauf entwischt sein? Vergebens wird man sich nach dieser bei ihm umsehen. Nein, nein; in den süßen Umarmungen einer Chloë hat man die Sättigung der Augen näher, als daß man sie erst seitwärts in dem Spiegel suchen müßte. Wen das Urbild nicht rühret, wird den der Schatten rühren? — — Ich verstehe eigentlich hievon nichts, ganz und gar nichts. Aber es muß doch auch hier alles seinen Grund haben; und es wäre ein sehr wunderbares Gesetze, nach welchem die Einbildungskraft wirkte, wenn der Schein mehr Eindruck auf sie machen könnte als das Wesen — —

Ferner finde ich die angeführten Worte unrömisch. Wer wird mich zum Exempel bereden, daß die Römer speculatum cubiculum für cubiculum speculatis ornatum gesagt haben? Man mag dem Mittelworte speculatum eine aktive oder passive Bedeutung geben, so wird es in dem ersten Fall gar nichts und in dem andern etwas ganz anders ausdrücken. Schon speculari für in dem Spiegel besehen ist das Gewöhnlichste nicht, und niemand anders

als ein Barbar oder ein Schulknabe kann darauf fallen, den Begriff mit Spiegeln ausgezieret durch speculatus zu geben. Doch wenn das auch nicht wäre, so sage man mir doch, was die ganze Redensart heißt: speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita? Ich weiß wohl, was in einem gewissen Studentenliede scorta deponere bedeutet, aber was in einem klassischen Schriftsteller scorta disponere sagen könne, gesteh' ich ganz gerne, nicht zu wissen. Die Worte sind so dunkel, daß man den Sinn nicht anders als erraten kann; welches aber den meisten nicht sauer werden wird, weil ein wenig Bosheit mit unterläuft. Wann man ihn nun aber erraten hat, so versuche man doch, ob er sich wohl mit dem, was Sueton sonst von dem Horaz erzählt, vergleichen lasse.

Nach dem Bericht dieses Geschichtschreibers war August mit dem Dichter so vertraulich, daß er ihn oft im Scherze purissimum penem und homuncionem lepidissimum nannte. Der verschämte Herr Pastor Lange gibt das erste Beiwort durch einen artigen Bruder Lüderlich, oder vielmehr nach seiner Rechtschreibung Liederlich. Ich will hoffen, daß man keine getreuere Übersetzung von mir verlangen wird. Genug für mich, daß purissimus oder, wenn man die Lesart ein wenig antiker haben will, putissimus, der Allerreinste heißt, und daß der, welcher ad res Venereas intemperantior ist, unmöglich der Allerreinste sein kann. Eines von beiden muß also nur wahr sein, entweder das dicitur des Pöbels oder das ausdrückliche Urteil des Augusts. Mit welchem will man es halten?

Die Wahl kann nicht schwer fallen; sondern jeder Unparteiischer wird mir vielmehr zugestehen, daß Sueton schwerlich etwas so Abgeschmacktes, so Unrömisches und mit seinen anderweitigen Nachrichten so Streitendes könne geschrieben haben und daß man vielmehr vollkommen berechtiget sei, die angeführte Stelle für untergeschoben zu halten.

Was das Unrömische darinnen zwar anbelangt, so könnte

man vielleicht den Vorwand der verstümmelten Lesart wider mich brauchen und alle Schuld auf die unwissenden Abschreiber schieben. Es ist wahr; und ich selbst kann eine Verbesserung angeben, die so ungezwungen ist, daß man sie ohne Widerrede annehmen wird. Anstatt nämlich: speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, rate ich zu lesen: specula in cubiculo scortans ita dicitur habuisse disposita, ut etc. Man sieht, daß ich wenigstens sehr aufrichtig bin und mir kein Bedenken mache, meinen Grund selbst zu entkräften. Doch wer weiß, ob ich es tun würde, wenn ich nicht den übrigen Gründen desto mehr zutraute. Ich glaube aber, sie sind von der Beschaffenheit, daß das, was ich noch hinzusetzen will, sie fast unwidersprechlich machen wird.

Ich hatte nicht lange über diese verdächtige Beschuldigung nachgedacht, als ich mich erinnerte, etwas Ähnliches bei dem Seneca gelesen zu haben. Dieser ehrliche Philosoph hat nicht gern eine Gelegenheit versäumt, wo er mit guter Art seine ernsthaften Lehren mit einem Zuge aus der Geschichte lebhafter machen konnte. In dem ersten Buche seiner „Natürlichen Fragen" handelt er unter andern von den Spiegeln, und nachdem er alles beigebracht, was er als ein Physiker davon zu sagen gewußt, so schließt er endlich mit einer Erzählung, die ziemlich schmutzig ist. Vielleicht sollte ich mehr sagen als ziemlich; wenigstens bin ich nicht der einzige, der es einem stoischen Weisen verdenkt, sie mit allen spitzigen Schönheiten seines lakonischen Witzes ausgekramt zu haben. Fromondus setzt schon hinzu: honestius tacuisses Seneca, und es gibt Übersetzer, die lieber ihre Urschrift hier verstümmeln, als durch allzu große Treue ihren Lesern die Röte ins Gesicht treiben wollen. Ich würde eben so behutsam sein, wenn nicht unglücklicherweise beinahe die ganze Rettung meines Dichters davon abhinge. Der Unschuld zum Nutzen kann man schon den Mund ein wenig weiter auftun. Ich werde bei dem allen noch weit bescheidener als Seneca

sein, den diejenigen, welche gründlicher unterrichtet sein wollen, in dem sechzehnten Hauptstücke des angeführten Buchs nachlesen können.

„Bei dieser Gelegenheit," sagt er zu seinem Lucil, „muß ich dir doch ein Histörchen erzählen, woraus du erkennen wirst, wie die Geilheit sogar kein Werkzeug zur Anreizung der Wollust verachtet, und wie sinnreich sie ist, ihrem unzüchtigen Feuer Nahrung zu schaffen. Ein gewisser Hostius übertraf an Unkeuschheit alles, was man jemals auf der Bühne gesehen und verabscheuet hat. Er war dabei ein reicher Geizhals, ein Sklave von mehr als tausend Sesterzien. Als ihn seine Sklaven umgebracht hatten, achtete der göttliche August ihn nicht für wert, seinen Tod zu rächen, ob er ihn gleich nicht billigte. Er verunreinigte sich nicht allein mit einem Geschlechte, sondern er war auf das männliche eben so rasend als auf das weibliche. Er ließ sich Spiegel verfertigen, die, wie ich sie in dem Vorhergehenden beschrieben habe, die Bilder um vieles vergrößerten und den Finger an Dicke und Länge einem Arme gleich machten. Diese Spiegel stellte er so, daß, wenn er sich selbst von einem seines Geschlechts mißbrauchen ließ, er alle Bewegungen seines Schänders darinne sehen, und sich an der falschen Größe des Gliedes, gleichsam als an einer wahren, vergnügen konnte. Er suchte zwar schon in allen Badstuben die Muster nach dem vergrößerten Maßstabe aus, gleichwohl aber mußte er seine unersättliche Brunst auch noch mit Lügen stillen. Nun sage man mir, ob es wahr ist, daß der Spiegel nur der Reinigkeit wegen erfunden sei." —

Weiter brauche ich meinen Stoiker nicht zu verdolmetschen. Er moralisiert noch eine ziemliche Ecke ins Feld hinein und gibt sich alle Mühe, die Augen seiner Leser auf diesen Gegenstand recht zu heften. Man sollte schwören, er rede von dem freiwilligen Tode des Cato, so feurig wird er dabei!

Ich will mich vielmehr sogleich zu den Folgerungen wenden, die daraus fließen. Der göttliche Augustus, welcher

hier einen unzüchtigen Mann so verabscheuet, daß er auch seinen Tod an den nichtswürdigsten Kreaturen in den Augen eines Römers, an meuchelmörderischen Sklaven, nicht ahnden will, ist eben der August, dessen Liebling Horaz war. Nun malt man uns den Horaz zwar nicht völlig als einen Hostius; allein das, was daran fehlt, ist auch so groß nicht, als daß es in dem Betragen des Augustus einen so merklichen Unterschied hätte machen können. Unter den scortis, die der Dichter vor dem Spiegel soll genossen haben, will man nicht bloß weibliche verstehen, deren Gebrauch die Entbehrlichkeit übernatürlicher Anspornung ziemlich voraussetzt. Man muß das männliche Geschlecht mit darunter begreifen, wenn das intemperantior ad res Venereas traditur nicht, wie ich schon gezeigt habe, eine Ungereimtheit sein soll. Begreift man es aber darunter, so ist Hostius dem Horaz nur noch in kleinen Umständen überlegen, und ihr Hauptverbrechen ist eins. Es ist eins, sage ich, und Augustus muß von sehr wankenden Grundsätzen gewesen sein. Was konnte ihn antreiben, eben dasselbe Laster in dem einen zu verfolgen und bei dem andern in einen Scherz oder vielmehr gar in eine Art von Lobspruch zu verwandeln? Jenen für indignum vindicta und diesen für purissimum penem zu erklären? Man sage nicht, die Vorzüge, die Horaz sonst als ein schöner Geist besessen, könnten den August über diese Abscheulichkeit wegzusehen bewogen haben. August war der Mann nicht, der in Ansehung des Witzes die allzu groben Ausschweifungen zu vergeben gewohnt war. Wenigstens hat er es an einer ähnlichen Person, an dem Ovid, nicht gewiesen.

Was soll ich von einer so klaren Sache viel Worte machen? Ich glaube die kritische Vermutung vorbereitet genug zu haben, die ich nunmehr vorbringen will. Man betrachte, daß Hostius unter dem August gelebt; man betrachte, daß der Name H o s t i u s Gleichheit genug mit dem Namen H o r a t i u s hat, um von einem Unwissenden dafür angesehn zu werden; man überlege endlich, daß die Worte

des Seneca, die ich schon übersetzt angeführt habe: specula ita disponebat ut cum virum ipse pateretur, aversus omnes admissarii sui motus in speculo videret, daß, sage ich, diese Worte von den oben angeführten: specula in cubiculo, scortans ita dicitur habuisse disposita, ut quocunque respexisset, ibi ei imago coitus referretur, beinahe das Vorbild zu sein scheinen; und wenn man alles dieses genau überlegt hat, so sage man mir, ob ich nicht mit einem ziemlichen Grade von Wahrscheinlichkeit behaupten könnte, daß die streitige Stelle des Suetons das Einschiebsel eines Abschreibers sei. Eines Abschreibers, der vielleicht bei einem andern als bei dem Seneca gelesen hatte, zu den Zeiten des Augustus habe ein gewisser Hostius — welcher Name ihm ohne Zweifel unbekannter war als Horatius — — vor den Spiegeln seine unzüchtigen Lüste gestillt; eines Abschreibers, der ein verdienstliches Werk zu tun glaubte, wenn er mit dieser Anekdote die Nachrichten des Suetons vermehrte.

Ich bin hoffentlich der erste, der diese Vermutung vorträgt, ob ich gleich nicht der erste bin, der die Stelle, die sie betrifft, für untergeschoben hält. Dacier hat sie in seiner Übersetzung stillschweigend ausgelassen und stillschweigend also verdammt. Baxter läßt sie in seiner Ausgabe gleichfalls weg und fügt in einer Anmerkung hinzu: quae hic omittuntur, a nescio quo nebulone infarcta sunt, neque enim solum inhonesta, verum etiam deridicula et *ἀσύστατα* videntur. Es sollte mir lieb sein, wenn ich das, was Baxter hier mit ganz trocknen Worten sagt, richtig erwiesen hätte.

Und zwar sollte es mir schon deswegen lieb sein, weil die zweite Art von Beweisen, die man von der Unkeuschheit des Horaz aus seinen eignen Schriften nimmt, ein Großes verlieret, wann sie von der erstern nicht mehr unterstützt wird.

Gibt man es zu, oder gibt man es nicht zu, daß der Dichter die Natur schildert; daß die sinnlichen Gegenstände

ihn nicht bloß und allein, ja nicht einmal vorzüglich beschäftigen müssen; daß die Empfindungen, so wie sie die Natur selbst beleben, auch sein Gemälde beleben müssen? Man gibt es zu. Räumt man es ein, oder räumt man es nicht ein, daß die Empfindungen der Wollust unter allen diejenigen sind, welche sich der meisten Herzen bemächtigen und sich ihrer am leichtesten bemächtigen; daß sie unter sich der mehresten Abändrungen fähig sind, welche alle Wollust, aber alle eine andre Wollust sind; daß der Dichter, so wie er hier seine meiste Stärke zeigen kann, auch hier seinen meisten Ruhm zu erwarten hat? Man räumt es ein. Also räume man auch ein, daß der Dichter Wein und Liebe, Ruhe und Lachen, Schlaf und Tanz besingen und sie als die vornehmsten Güter dieses Lebens anpreisen darf; oder wenigstens gestehe man zu, daß man dem Dichter, wenn man es ihm untersagen wollte, eines von den schönsten Feldern untersagen würde, wo er die angenehmsten Blumen für das menschliche Herz sammlen könnte. Ich rede von dem menschlichen Herze, so wie es ist, und nicht wie es sein sollte; so wie es ewig bleiben wird, und nicht wie es die strengsten Sittenlehrer gern umbilden wollten.

Ich habe für den Horaz schon viel gewonnen, wenn der Dichter von der Liebe singen darf. Allein die Liebe, hat sie nicht jedes Jahrhundert eine andere Gestalt? Man hat angemerkt, daß sie in den barbarischen Zeiten ungemein bescheiden, ehrerbietig und bis zur Schwärmerei züchtig und beständig gewesen ist; es waren die Zeiten der irrenden Ritter. In den Zeiten hingegen, in welchen sich Witz und Geschmack aus dem Bezirke der Künste und Wissenschaften bis in den Bezirk der Sitten ausgebreitet hatten, war sie immer kühn, flatterhaft, schlüpfrigt und schweifte wohl gar aus dem Gleise der Natur ein wenig aus. Ist es aber nicht die Pflicht eines Dichters, den Ton seines Jahrhunderts anzunehmen? Sie ist es, und Horaz konnte unmöglich anders von der Liebe reden als nach der Denkungs-

art seiner Zeitgenossen. — — Noch mehr also für ihn gewonnen.

Hierzu füge man die Anmerkung, daß alles, woraus ein Dichter seine eigne Angelegenheit macht, weit mehr rührt als das, was er nur erzählt. Er muß die Empfindungen, die er erregen will, in sich selbst zu haben scheinen; er muß scheinen, aus der Erfahrung, und nicht aus der bloßen Einbildungskraft zu sprechen. Diese, durch welche er seinem geschmeidigen Geiste alle mögliche Formen auf kurze Zeit zu geben und ihn in alle Leidenschaften zu setzen weiß, ist eben das, was seinen Vorzug vor andern Sterblichen ausmacht; allein es ist gleich auch das, wovon sich diejenigen, denen er versagt ist, ganz und gar keinen Begriff machen können. Sie können sich nicht vorstellen, wie ein Dichter zornig sein könne, ohne zu zürnen; wie er von Liebe seufzen könne, ohne sie zu fühlen. Sie, die alle Leidenschaften nur durch Wirklichkeiten in sich erwecken lassen, wissen von dem Geheimnisse nichts, sie durch willkürliche Vorstellungen rege zu machen. Sie gleichen den gemeinen Schiffern, die ihren Lauf nach dem Winde einrichten müssen, wenn der Dichter einem Aeneas gleicht, der die Winde in verschlossenen Schläuchen bei sich führt und sie nach seinem Laufe einrichten kann. Gleichwohl muß er, ihren Beifall zu haben, sich ihnen gleich stellen. Weil sie nicht ehr feurig von der Liebe reden können, als bis sie verliebt sind, so muß er selbst ihnen zu Gefallen verliebt sein, wenn er feurig davon reden will. Weil sie nicht wissen, wie sich der Schmerz über den Verlust einer Geliebten ausdrücken würde, ohne ihn gefühlt zu haben, so muß ihm selbst eine Neära untreu geworden sein, wann er die Natur und ihre Ausbrüche bei einer solchen Gelegenheit schildern will.

Da man aber dieses weiß oder wenigstens wissen könnte, schämt man sich denn nicht, alles im Ernste auf die Rechnung des Dichters zu schreiben, was er selbst des künstlichen Blendwerks wegen darauf geschrieben hat? Muß er denn alle Gläser geleert und alle Mädchens geküßt

haben, die er geleert und geküßt zu haben vorgibt? Die Bosheit herrscht hier wie überall. Man lasse ihn die herrlichsten Sittensprüche, die erhabensten Gedanken von Gott und Tugend vortragen, man wird sich wohl hüten, sein Herz zur Quelle derselben zu machen; alles das Schöne, spricht man, sagt er als Dichter. Aber es entfahre ihm das geringste Anstößige, schnell soll der Mund von dem übergeflossen sein, dessen das Herz voll ist.

Weg also mit allen den unwürdigen Anwendungen, die man von den Gedichten des Horaz auf den moralischen Charakter desselben oft genug gemacht hat! Sie sind die größten Ungerechtigkeiten, die man ihm erweisen kann, und allzu oft wiederholt, werden sie endlich alle seine Nachahmer bewegen, uns die Natur nur auf ihrer störrischen Seite zu weisen und alle Grazien aus ihren Liedern zu verbannen.

Niemand hat diese verhaßten Anwendungen weiter getrieben als einige Franzosen. Und in welcher Torheit tragen nicht immer die Franzosen den Preis davon? De la Chapelle fand mit seinen Liebesgeschichten des Catulls und Tibulls Nachahmer, so ein elender Schriftsteller er auch war. Doch habe ich es schon vergessen, daß es eben die elendesten Schriftsteller sind, welche die meisten Nachahmer finden? Nicht einer, sondern zwei wahrhafte Beauxesprits, das ist, wahrhaft seichte Köpfe, haben uns les Amours d'Horace geliefert. Der eine hat in fünf Briefen an einen Marquis — — denn ein Marquis muß es wenigstens sein, mit dem ein französischer Autor in Briefwechsel steht — — alle weibliche Namen, die in den Gedichten des Horaz vorkommen, in ein Ganzes zu bringen gewußt. Sie sind ihm eine Reihe von willigen Schwestern, die alle der flatterhafte Horaz durchgeschwärmt ist. Schon die Menge derselben hätte ihm das Abgeschmackte seines Unternehmens sichtbar machen können; allein eben dieselbe Menge macht er zu einem Beweise, daß Horaz in der Galanterie ein Held ohn Gleichen müsse gewesen sein. Er erzwingt überall

aus den Worten des Dichters, welche oft die unschuldigsten von der Welt sind, kleine skandaleuse Umstände, um seinen Erdichtungen eine Art von Zusammenhang zu schaffen. Horaz, zum Exempel, begleitet die zur See gehende Galathee mit aufrichtigen Wünschen der Freundschaft; der Freundschaft, sag' ich, die ihr alle Gefährlichkeiten des tobenden Ozeans vorstellt und sie durch das Exempel der Europa, keine ungewisse Reise anzutreten, ermahnet. Dieses ist der Inhalt der 27sten Ode des dritten Buchs. Das Zärtlichste, was Horaz der Galathee darinne sagt, sind die Zeilen:

Sis licet felix ubicunque mavis,
Et memor nostri, Galatea, vivas.

Was kann unschuldiger sein, als diese Zeilen? Sie scheinen aus dem Munde eines Bruders geflossen zu sein, der sich einer geliebten Schwester, die ihn verlassen will, empfiehlt. Doch was nicht darinne liegt, hat der Franzose hineingelegt; er übersetzte die Worte memor nostri vivas durch daignez toujours conserver le souvenir de ma tendresse, und nunmehr ist es klar, daß Galathee eine Buhlerin des Horaz gewesen ist. Noch nicht genug; zum Trotze aller Ausleger, die zu dieser Ode setzen: „Man weiß nicht, wer diese Galathee gewesen ist, noch viel weniger, ob sie Horaz geliebt hat" — ihnen zum Trotze, sage ich, weiß er beides. „Galathee," sagt er, „war ein gutes Weibchen, so wie sie Horaz, der nun bald ausgedient hatte, brauchte. Sie wollte lieber gleich anfangs die Waffen niederlegen, als sich mit Verteidigung eines Platzes aufhalten, von dem sie vorher sahe, daß er sich doch würde ergeben müssen. Ihre Leidenschaften waren sehr feurig, und die Heftigkeit derselben war in allen ihren Mienen zu lesen. Ihr Mund war von den häufigen Küssen, die sie zu empfangen gewohnt war, wie verwelkt. Alles das machte sie für den Horaz recht bequem, für ihn, der gleichfalls gern so geschwind als möglich zu entern suchte; nur schade, daß sie sich etwas

mehr von ihm versprach als kalte Versicherungen seiner Treue. Sie ließ es ihm daher auch gar bald merken, daß nichts als Liebe, selten ein Frauenzimmer zur Liebe bewege. Den Verfolgungen dieses abgelebten Liebhabers zu entgehen und, was das Vornehmste war, sich für seine Lieder, für die gewöhnlichen Werkzeuge seiner Rache, in Sicherheit zu setzen, beschloß sie, Rom zu verlassen. Sie machte sich fertig, zur See zu gehen, um vielleicht auf gut Glück ihren Mann aufzusuchen." —

Ist es erlaubt, solche Nichtswürdigkeiten zu erdenken, die auch nicht den allermindesten Grund haben? Doch ich will mich bei diesem Schriftsteller nicht aufhalten. Gegen das Andenken eines großen Dichters so wenig Ehrerbietigkeit haben, daß man sich nicht scheuet, es durch einen unsinnigen Roman zu verdunkeln, ist ein Beweis der allerpöbelhaftesten Art zu denken, und des allerelendesten Geschmacks. Genug, daß jedem, der die Oden gegen einander halten will, die Horaz an einerlei Frauenzimmer dem Namen nach geschrieben zu haben scheinet, Widersprüche in die Augen fallen werden, die sogleich das Erdichtete der Gegenstände verraten. Mehr braucht es nicht, aus allen seinen Lydien, Neären, Chloën, Leukonoën, Glyceren, und wie sie alle heißen, Wesen der Einbildung zu machen. Wesen der Einbildung, wofür ich beiläufig auch meine Phyllis und Laura und Corinna erklären will. — — Wird man nicht lachen, daß man mich um meinen Nachruhm so besorgt sieht?

Aber ich will wohl also gar den Horaz zu einem Priester der Keuschheit machen? Nichts weniger als das. Er mag immer geliebt haben; wenn ich nur so viel für ihn erlange, daß man seine Oden nicht wider ihn brauchen darf und die Spiele seines Witzes nicht zu Bekenntnissen seines Herzens macht. Ich dringe hierauf besonders deswegen, um ihn von dem widernatürlichen Verbrechen der Wollüstlinge seiner Zeit loszusprechen und wenigstens die weichlichen Knaben, den Ligurin und Lyciscus, aus der Rolle seiner Buhlerinnen zu streichen.

Um es wahrscheinlich zu machen, daß Horaz nur das erlaubtre Vergnügen genossen habe, erinnre man sich des Eifers, mit welchem er den Ehebruch bestraft. Man lese seine sechste Ode des dritten Buchs. Was für eine Strophe!

Fecunda culpae saecula nuptias
Primum inquinavere et genus et domos,
  Hoc fonte derivata clades
    In patriam populumque fluxit.

Konnte er die Verletzung des ehelichen Bandes mit schrecklichern Farben abschildern, als daß er sie zur Quelle machte, woraus alles Unglück über die Römer dahergeflossen sei? Nicht genug, daß er dieses Laster als Laster verfolgte, er bestrebte sich sogar, es lächerlich zu machen, um seine Römer durch das Ungereimte davon abzuhalten, wovon sie die Furcht der Strafe nicht abhalten konnte. Ich berufe mich deswegen auf seine zweite Satire des ersten Buchs. Auf was dringt er mehr als auf die Verschonung der Matronen? Er beschreibt ihren Genuß unsicher, mit weniger Reiz verbunden als den Genuß lediger Buhlerinnen und mit hundert Gefahren umgeben, die man in den Armen einer Freigelassenen nicht zu befürchten habe. — — Sollte also wohl der, welcher für die gesellschaftlichen Gesetze so viel Ehrerbietung hatte, die weit heiligern Gesetze der Natur übertreten haben? Er kannte sie, diese Natur, und wußte, daß sie unsern Begierden gewisse Grenzen gesetzt habe, welche zu kennen eine der ersten Pflichten sei.

Nonne cupidinibus statuit natura modum? quem
Quid latura sibi, quid sit dolitura negatum,
Quaerere plus prodest, et inane abscindere soldo.

Ich kann es zwar nicht verbergen, daß er in eben dieser Satire von dem Gebrauche der Knaben ziemlich gleichgültig spricht; aber wie? So, daß er zugleich deutlich zeigt, nach seinem Geschmacke sei ihm der gewöhnlichste Weg der liebste. Es ist wahr, er sagt:

tument tibi quum inguina, num, si
Ancilla aut verna est praesto puer, impetus in quem
Continuo fiat, malis tentigine rumpi?

Es ist wahr, er setzt sogleich hinzu: non ego. Allein er schließt auch in den nachfolgenden Versen seine Begierde offenbar nur auf die erste ein, so daß er durch dieses Bekenntnis weiter nichts sagen will, als daß er parabilem venerem facilemque liebe. Er fährt fort:

Haec ubi supposuit dextro corpus mihi laevum,
Ilia et Egeria est, do nomen quodlibet illi.

Ich dringe auf das haec und bemerke noch dabei, daß Horaz die Natur so geliebt habe, daß er auch an dieser Haec nicht einmal die Schminke und die hohen Absätze leiden wollen,

ut neque longa
Nec magis alba velit, quam det natura, videri.

Nimmermehr wird man mich überreden können, daß einer, welcher der Natur in solchen Kleinigkeiten nachgehet, sie in dem Allerwichtigsten sollte verkannt haben. Der, welcher von einem Laster, das die Mode gebilliget hat, so wie von einer Mode redet, die man mitmachen kann oder nicht, muß deswegen nicht dieses Laster selbst ausgeübet haben. Er kann es im Herzen verdammen, ohne deswegen wider den Strom schwimmen zu wollen.

Damit ich mich aber nicht bloß bei allgemeinen Entschuldigungen aufzuhalten scheine, so will ich mich zu einer von den Oden selbst wenden, die seine Knabenliebe, wie man sagt, beweisen. Ich wähle die erste des vierten Buchs. Sie ist an die Venus gerichtet und von dem Dichter in einem Alter von fast funfzig Jahren gesungen worden. Er bittet darinne die Göttin, ihn nicht aufs neue zu bekriegen, sondern sich vielmehr mit allen ihren Reizungen zu dem Maximus zu verfügen, welcher nicht unterlassen werde, ihr einen marmornen Altar zu errichten und den lieblichsten

Weihrauch bei festlichen Tänzen zu ihr aufsteigen zu lassen. Für ihn selbst schicke es sich nun nicht mehr, bei dem freundlichen Kampfe der Becher die Haare mit Blumen zu durchflechten und allzu leichtgläubig auf Gegenliebe zu hoffen — Hier bricht der Dichter ab und fügt durch eine ihm eigne Wendung hinzu:

Sed cur heu, Ligurine, cur
  Manat rara meas lacrima per genas?
Cur facunda parum decoro
  Inter verba cadit lingua silentio?
Nocturnis te ego somniis
  Jam captum teneo, jam volucrem sequor
Te per gramina Martii
  Campi, te per aquas, dure, volubiles.

Was läßt sich Zärtlichers gedenken als diese Stelle? Wenn sie doch nur keinen Ligurin beträfe! Doch wie, wenn Ligurin nichts als ein Gedanke des Dichters wäre? Wie, wann es nichts als eine Nachbildung des Anakreontischen Bathylls sein sollte? Ich will es entdecken, was mich auf diese Vermutungen bringt. Horaz sagt in der vierzehnten Ode des fünften Buchs:

Non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo
  Anacreonta Teium,
Qui persaepe cava testudine flevit amorem
  Non elaboratum ad pedem.

Unter den Liedern des Anakreons, wie wir sie jetzt haben, werden etwa drei an den Bathyll sein, welche aber alle von einem ganz andern Charakter sind, als daß ihnen das flevit zukommen könnte. Diejenigen müssen also verloren gegangen sein, welche Horaz hier in Gedanken hatte. Fragt man mich aber, was man sich für eine Vorstellung von denselben zu machen habe, so muß ich sagen, daß ich mir sie vollkommen wie die angeführte Stelle des Horaz von seinem Ligurin einbilde. Unmöglich kann der Grieche seine

Liebe glücklicher dahergeweinet haben! Oder vielmehr, unmöglich hätte der Römer sie so glücklich dahergeweinet, wenn er das Muster seines Lehrers in der Zärtlichkeit nicht vor sich gehabt hätte. Mit einem Worte also: Horaz, welcher allen griechischen Liederdichtern die schönsten Blumen abborgte und sie mit glücklicher Hand auf den römischen Boden zu verpflanzen wußte; Horaz, sage ich, ward von den verliebten Tränen des Anakreons so gerührt, daß er sie zu den seinigen zu machen beschloß. Man kann zwar, wie gesagt, das Lied des Griechen nicht dagegen aufstellen; allein ich frage Kenner, welche die eigentümlichen Bilder des einen und des andern Dichters zu unterscheiden vermögen, ob sie nicht lauter Anakreontische in der Stelle des Horaz finden. Ja gewiß; und dieses noch um so viel deutlicher, da man schon in den übrig gebliebenen Liedern des Anakreons ähnliche Züge aufweisen kann. Man erinnere sich unter andern des achten, wo sich der Tejer im Traume sowohl mit schönen Mädchen als Knaben herumjagt. Man erinnere sich ferner des siebenten, wo Amor mit einem hyazinthnen Stabe den Anakreon durch Felder und Gesträuche, durch Täler und Flüsse vor sich her treibt. Lauter gleichende Dichtungen! Und wann Horaz die beiden Zeilen:

Cur facunda parum decoro
  Inter verba cadit lingua silentio?

nicht auch dem Anakreon zu danken hat, so hat er sie wenigstens der Sappho abgesehen, die schon längst vor ihm das finstre Stillschweigen zu einem verräterischen Merkmale der Liebe gemacht hatte. Man vergleiche sie nur mit der Übersetzung des Catulls:

— — — nihil est super mi
    Quod loquar amens.
Lingua sed torpet — — —

Wann nun also diese Nachahmung seine Richtigkeit hat, so habe ich mich weiter auf nichts als auf eine ganz be-

kannte Anmerkung zu berufen. Auf diese nämlich, daß eine wahre Leidenschaft viel zu unruhig ist, als daß sie uns Zeit lassen sollte, fremde Empfindungen nachzubilden. Wenn man das, was man fühlt, singt, so singt man es allezeit mit ursprünglichen Gedanken und Wendungen. Sind aber diese angenommen, so ist auch gewiß ihr ganzer Grund angenommen. Der Dichter hat alsdenn ruhig in seiner Stube gesessen, er hat die Züge der schönen Natur aus verschiednen Bildern mühsam zusammengesucht und ein Ganzes daraus gemacht, wovon er sich selbst aus einem kleinen Ehrgeize zum Subjekte annimmt. Ich verrate hier vielleicht ein Geheimnis, wovon die galante Ehre so mancher witzigen Köpfe abhängt; doch ich will es lieber verraten, als zugeben, daß es unverraten schimpfliche Vermutungen veranlasse.

Aber, wird man vielleicht einwenden, hat denn Horaz nicht etwas Edlers nachbilden können als die Symptomata eines so häßlichen Lasters? Und verrät denn nicht schon die Nachbildung desselben einen Wohlgefallen daran? Das erste gebe ich zu, das andre aber leugne ich. Er würde etwas Edlers in der Liebe nachgebildet haben, wann zu seiner Zeit etwas Edlers darinne Mode gewesen wäre. Wäre dieses aber gewesen, und hätte er es nachgebildet, zum Exempel alle Täuschereien der Platonischen Liebe, so könnte man doch daraus eben so wenig auf seine Keuschheit schließen, als man jetzt aus dem Gegenteile auf seine Unkeuschheit zu schließen befugt ist.

Wem aber alles dieses noch nicht genug ist, den Horaz von der Knabenliebe loszusprechen, den bitte ich, sich aus der Geschichte des Augustus noch folgender Umstände zu erinnern. Ich bitte ihn, an das Gesetz de adulteriis et pudicitia und an das Gesetz de maritandis ordinibus zu denken. Wie angelegen ließ es sich dieser Kaiser sein, ihre alte Kraft wieder herzustellen, um allen Ausschweifungen der Unzucht, die in den gesetzlosen Zeiten des bürgerlichen Krieges eingerissen waren, vorzukommen. Das erstre Ge-

setz, welches lex Julia genennet ward, bestrafte die Knabenschänderei weit härter, als sie ein älteres Gesetz, lex Scantinia, bestraft wissen wollte. Das zweite verbot eben dieses Laster, in soferne es schnurstracks mit der Vermehrung des menschlichen Geschlechts streitet, auf welche niemals ein Staat aufmerksamer war als der römische. Man kann es bei dem Sueton (Hauptstück 34) nachlesen, wie viel Mühe es dem August gekostet hat, mit Erneuerung besonders des letztern Gesetzes durchzudringen, und wie sorgfältig er alle Schlupflöcher, wodurch man sich der Verbindlichkeit desselben zu entziehen suchte, verstopft hat. Nun muß man entweder in das Wesen eines Hofmanns, welcher auch seine liebsten Leidenschaften unterdrückt, sobald er dem dadurch zu gefallen hofft, von welchem er alle sein Glück erwartet, nicht tief eingedrungen sein, oder man muß glauben, daß Horaz ein schlechter Hofmann gewesen ist, wenn man ihn für fähig halten will, durch sein eigen Exempel die Verachtung der liebsten Gesetze seines Kaisers befördert zu haben. Seines Kaisers, den er selbst an mehr als einem Orte dieser heiligen Anstalten wegen lobt:

Nullis polluitur casta domus stupris:
Mos et lex maculosum edomuit nefas,
Laudantur simili prole puerperae:
  Culpam poena premit comes.

Alles dieses, sagt Horaz, sind die Vorteile der Regierung unsers Augustus! Man versteht ihn aber sehr schlecht, wenn man das maculosum nefas für etwas anders annimmt als für das Laster, von welchem hier die Rede ist. Auch diesem Laster folgte die Strafe auf dem Fuße nach: culpam poena premit comes. Und Horaz sollte es gleichwohl begangen haben? Ich will nicht hoffen, daß man Verleumdungen mit Verleumdungen beweisen und den August selbst in gleiche Verdammnis werde setzen wollen. Es ist wahr, wie Sueton meldet, so hat man ihm in seinen jüngern Jahren verschiedene schändliche Verbrechen vorgeworfen. Sex. Pom-

pejus ut effeminatum insectatus est, M. Antonius, adoptionem avunculi stupro meritum etc. Aber waren nicht Pompejus und Antonius seine Feinde? Und sagt nicht Sueton selbst bald darauf: ex quibus sive criminibus sive maledictis infamiam impudicitiae facillime refutavit, et praesentis et posterae vitae castitate? Der Ehebruch war das einzige, wovon ihn auch seine Freunde nicht loszählen konnten; sie machten ihn aber, nicht ohne Wahrscheinlichkeit, mehr zu einer Staatslist als zu einer grenzenlosen Wollust. Adulteria quidem exercuisse ne amici quidem negant: excusantes sane, non libidine sed ratione commissa, quo facilius consilia adversariorum per cujusque mulieres exquireret. Man weiß, daß ein neuer August eben diesen Weg ging, den er aber eben nicht aus der Geschichte brauchte erlernet zu haben.

Ich weiß nicht, ob ich noch eine kahle Ausflucht hier zu widerlegen nötig habe. Man könnte sagen, Horaz habe sich der Knabenliebe schuldig gemacht, noch ehe August die Gesetze darwider erneuert hätte. Doch haben wir nicht oben ausdrücklich gesehen, daß der Dichter an die funfzig Jahr alt war, als er sich in den Ligurin verliebt stellte? Dieser Zeitpunkt fällt lange nach dem erstern, und wer weiß, welcher gute Geist den Horaz getrieben hat, ihn zu seiner künftigen Entschuldigung so genau anzumerken. August hatte damals längst die Knabenliebe durch die schärfsten Gesetze aus dem Staate verbannt; aber sie aus den Liedern der Dichter zu verbannen, die sich gerne keinen Gegenstand entziehen lassen, an welchem sie ihren Witz zeigen können, war niemals sein Wille gewesen. Er konnte es allzu wohl wissen, daß in den Versen nur ihr Schatten wäre, welcher dem menschlichen Geschlechte wenig Abbruch tun würde.

Wenn ich nunmehr auf alles das zurücksehe, was ich in dem Punkte der Unkeuschheit zur Rettung meines Dichters beigebracht habe, obschon ein wenig unordentlich, wie ich leider gewahr werde — — so glaube ich wenigstens so weit gekommen zu sein, daß man aus dem untergeschobenen

Zeugnisse nichts und aus seinen eignen Gedichten noch weniger als nichts schließen darf. Es bleibet vielmehr bei dem Urteile des Augustus: purissimus penis! Das letztere, weil er freilich wohl seinen Teil an den fleischlichen Ergetzungen mochte genossen haben; das erstere aber, weil er durchaus in den Grenzen der Natur geblieben war. — — Doch genug hiervon!

Ich wende mich zu einer zweiten Beschuldigung, welche einen Römer, in sofern er ein Römer ist, fast noch mehr schimpfet als die erste. Horaz soll ein feigherziger Flüchtling gewesen sein, welcher sich nicht geschämt habe, seine Schande selbst zu gestehen. Man weiß, daß Horaz, als er sich in Athen, seine Studien fortzusetzen, befand, unter der Armee des Brutus Dienste nahm. Die historischen Umstände dazu sind zu bekannt, als daß ich mich dabei aufhalten dürfte. Man weiß, wie unglücklich die Schlacht bei Philippis für den Brutus ausfiel. Sie ist es, an welche Horaz in der siebenten Ode des zweiten Buchs seinen Freund, den Pompejus Varus, erinnert:

Tecum Philippos, et celerem fugam
Sensi, relicta non bene parmula,
Cum fracta virtus, et minaces
Turpe solum tetigere mento.

Was für ein Bekenntnis! rufen alle aus, die sich des Schimpfs erinnern, der sowohl bei den Griechen als Römern mit dem Verluste des Schildes verbunden war — — Wir wollen doch sehen, ob sie diese Ausrufung nötig haben.

Ich will nicht darauf dringen, daß ein Soldat, der sein Schild in der Schlacht eingebüßt, gleichwohl vollkommen tapfer könne gewesen sein; daß er es nur eben dadurch könne eingebüßt haben, weil er allzu tapfer gewesen ist. Ich will nicht anführen, daß es eine Torheit ist, sich die Flucht durch eine unnötige Last schwer zu machen, wenn man sie ein vor allemal ergreifen muß. Alle diese Entschuldigungen möchten zu allgemein sein und also nichts

entschuldigen, ob ich gleich die erstre auf einen sehr hohen Grad der Wahrscheinlichkeit bringen könnte. Horaz war ein junger Mensch ohne Ahnen und Vermögen, und dennoch gelangte er gleich anfangs zu der Würde eines Tribuns. Ist es also nicht klar, daß Brutus persönliche Eigenschaften in ihm müsse entdeckt haben, welche den Mangel an Ahnen und Vermögen ersetzen? Was konnten dieses aber für Eigenschaften sein, wenn es nicht ein entschiedner Mut und eine vorzügliche Fähigkeit zur Kriegskunst wären? Und rühmt er nicht in eben dieser Ode selbst von sich, daß er noch vor der Schlacht bei Philippis sein Leben mehr als einmal in die Schanze geschlagen habe?

O saepe mecum tempus in ultimum
Deducte — —

Oder will man ihm dieses für eine Prahlerei auslegen und ihm nirgends als da glauben, wo er seine Schande bekannt zu machen scheinet?

Doch, wie gesagt, alle diese Ausflüchte sind mir zu klein. Wäre Horaz auch sonst noch so tapfer gewesen, so würde es ihm dennoch zu wenig Ehren gereichen, wenn ihn gleich bei der wichtigsten Gelegenheit sein Mut verlassen hätte. Bei kleinen Scharmützeln etwas wagen und in einem ernstlichen Treffen davonfliehen, schickt sich wohl für einen Husaren, aber für keinen Römer. Ich bin folglich mit allen seinen Auslegern sehr schlecht zufrieden, die ihn durch nichts anders zu entschuldigen wissen als durch die überlegene Macht des Augustus; die das Geständnis seiner Flucht aufs höchste zu einer feinen Schmeichelei machen und dabei den Umstand des weggeworfenen Schildes als eine sichere Wahrheit annehmen.

Es kömmt darauf an, ob ich es besser treffen werde. Ich erinnerte mich zur rechten Zeit, bei dem Dio Cassius gelesen zu haben (B. 47.), daß die Sieger nach der verlornen Schlacht bei Philippis die Flüchtigen zwar scharf verfolgten, daß sie aber keinen einzigen weder töteten noch

gefangen nahmen, sondern sie bloß so viel als möglich zerstreueten, damit sie sich auf keine Art widersetzen könnten — Was konnte mir also natürlicher einfallen als der Gedanke, daß Horaz, wenn er wirklich sein Schild weggeworfen hätte, es ganz und gar ohne Ursach müsse weggeworfen haben? Konnte er denn nicht etwa gemächlich genug fliehen? Er brauchte ja so geschwind eben nicht zu sein, da weder Tod noch Gefangenschaft hinter ihm her waren. Mit dieser vorgefaßten Meinung las ich die gleich darauf folgenden Zeilen:

Sed me per hostes Mercurius celer
Denso paventem sustulit aëre.

Man darf, glaub' ich, der Scharfsinnige eben nicht sein, in diesen Worten den Dichter zu entdecken, der nichts weniger als ein Geschichtschreiber sein will. Auch darf man der Belesenste nicht sein, um zu wissen, daß Horaz hier den Homer nachgeahmt hat, bei dem es eben nichts Seltnes ist, daß ein Gott mitten in der Feldschlacht einen umringten Helden mit einer dicken Wolke umgibt und ihn auf diese Art seinen Feinden entrückt. Wie aber, wann auch die vorhergehenden Zeilen von dieser Art wären? Wie, wenn man auch in jenen Spuren einer Nachahmung fände, die den Dichter mehr zu sagen verführt hätte, als er der strengen Wahrheit gemäß hätte sagen sollen? Würde nicht daraus folgen, daß man von dem weggeworfenen Schilde nicht mehr und nicht weniger glauben müsse als von der Wolke, in die ihn Merkur soll gehüllt haben?

Man erinnere sich also, was uns Herodotus und Strabo von dem Alcäus, demjenigen lyrischen Dichter, melden, welchen Horaz zu seinem vornehmsten Muster gemacht hatte. Dieser Grieche war so wenig ein bloßer Poete, daß er vielmehr die Poesie nur dessentwegen zu lieben schien, weil er durch sie seinen Haß wider die Unterdrücker des Vaterlandes am nachdrücklichsten erklären konnte. Er war der Gegner des Pittacus, der die Oberherrschaft in Mitylene

mit Gewalt an sich riß und den ein paar Sittensprüche, die noch so ziemlich sind, unter die Zahl der sieben Weisen gesetzt haben. Sein Unglück wollte, daß er nicht allein diesem seinem Feinde in die Hände fiel, sondern auch in einem Treffen, welches die Athenienser wider die von Lesbos gewannen, sein Leben mit der Flucht retten und seine Waffen im Stiche lassen mußte. Man weiß, daß er diesen Umstand in seinen eignen Gedichten nicht verschwiegen hat und ihn auch nicht zu verschweigen brauchte, weil er schon zu viel Proben von seiner Tapferkeit gegeben hatte, als daß ihm dieser Zufall hätte nachteilig sein können. Die Athenienser hingen seine Waffen in einem Tempel der Pallas auf, und auch dieses war ein Beweis, daß man sie für keine schlechte Beute müsse angesehen haben — Vollkommen in diesem Falle war nun zwar Horaz nicht; aber was hindert uns gleichwohl zu glauben, daß Pompejus Varus, an welchen er die Ode richtet und den er primum suorum sodalium nennet, genugsam von dem Mute des Horaz könne überzeugt gewesen sein, um das weggeworfene Schild für nichts als für einen poetischen Zug anzusehen? Für einen Zug, der seinem Freunde eine Gleichheit mit demjenigen Griechen geben sollte, mit welchem er so viel Ähnliches als möglich zu haben wünschte.

Kurz, die ganze siebente Ode des zweiten Buchs ist nichts als ein Scherz. Und was ist im Scherze gewöhnlicher, als daß man sich selbst eine ganz andre Gestalt gibt; daß sich der Tapfre als einen Feigen und der Freigebige als einen Knicker abbildet! In diesen Verstellungen liegt nur allzu oft ein feines Eigenlob, von welchem vielleicht auch Horaz hier nicht freizusprechen ist. Vielleicht war er einer von denen, die sich bei Philippis am tapfersten gehalten hatten; vielleicht wußte er seine Taten auf keine feinre und zugleich klügre Art zu erwähnen als durch das Gegenteil. Ich sage: auf keine klügere Art, weil es ihm nach der Zeit, als einem Lieblinge des Augusts, sehr schlecht angestanden hätte, so geradehin damit zu prahlen. Ich be-

rufe mich deswegen kühnlich auf die Empfindung aller Dichter, ob sie wohl, wenn sie an des Horaz Stelle gewesen wären, aus einer andern Ursache etwas Schlechtes von sich würden gesagt haben, als um etwas desto Rühmlichers darunter verstehen zu lassen.

Was mich noch mehr in der Vermutung bestärkt, daß das weggeworfene Schild eine poetische Verkleinerung seiner selbst sei, ist die zweite Stelle, wo Horaz seines Soldatenstandes gedenkt. Sie befindet sich in dem zweiten Briefe des zweiten Buchs und also in einer Art von Gedichten, die der Wahrheit historischer Umstände weit fähiger ist als eine Ode. Was sagt er aber da von seiner Flucht? Nichts als:

Unde simul primum me demisere Philippi
Decisis humilem pennis, inopemque paterni
Et laris et fundi: paupertas impulit audax
Ut versus facerem — —

Kein einziger Ausleger scheint mir auf das Wort dimisere gehörig Achtung gegeben zu haben, und auch die Übersetzer übersehen es alle. Dimittere ist ein militärisches Wort und bedeutet eine rühmliche Abdankung. Exercitum dimittere wird man unzähligemal bei den klassischen Schriftstellern, besonders den Geschichtschreibern, antreffen, wo es überall die Armee auseinanderlassen heißt, und zwar mit Erkennung ihrer geleisteten Dienste. Nimmermehr kömmt dieses Wort einem Flüchtigen, geschweige einem, der seine Waffen im Stiche gelassen hat, zu. Beide wurden nach der römischen Kriegszucht gestraft und nicht dimittiert. Da aber Horaz dieses letztere von sich sagt, muß er sich nicht eines weit Bessern bewußt gewesen sein, als was er sich im Scherze gegen einen vertrauten Freund schuld gibt?

Daß verschiedne Sprachforscher die erwähnte Nachahmung des Alcäus gewußt und gleichwohl nicht die gehörige Folgerung daraus gezogen haben, wundert mich nicht; aber daß Bayle sie gewußt und nicht nach seiner Scharfsinnigkeit

angewendet hat, das wundert mich. Er sagt unter dem Artikel dieses Griechen: „Derjenige unter den lateinischen Poeten, welcher dem Alcäus am ähnlichsten ist, hat so wohl als er, in seinen Gedichten bekannt, daß er sich mit Wegwerfung seiner Waffen als eines den Flüchtigen ganz unnützen Dinges mit der Flucht aus der Schlacht gerettet habe. Dem Archilochus begegnete vor dem Alcäus dergleichen Zufall, und er bekannte ihn öffentlich. Horaz würde vielleicht in diesem Stücke nicht so aufrichtig gewesen sein, wenn er nicht die großen Beispiele vor Augen gehabt hätte." Diese großen Beispiele, hätte Bayle vielmehr sagen sollen, machten ihn noch mehr als aufrichtig; sie machten ihn zum Selbstverleugner, welchem es nicht genug war, seinen griechischen Mustern in der Flucht ähnlich zu sein, wenn er ihnen nicht auch in der schimpflichen Flucht gleichen sollte. So viel er dadurch bei Unwissenden auf der Seite des tapfern Mannes verlor, so viel und noch mehr gewann er auf der Seite eines Freundes der Musen. Wenn er Tribun geblieben wäre, so würde ihn vielleicht das Beispiel des Epaminondas zu dem Wunsch bewogen haben, auf seinem Schilde zu sterben; da aber aus dem Tribun ein Dichter geworden war, so war das Beispiel eines Alcäus für ihn reizender. Es war ihm angenehm, das Volk denken zu lassen, zwei Dichter, die einerlei Schicksal gehabt, könnten nicht anders als auch einerlei Geist haben.

Nichts ist daher abgeschmackter als die Folgerung, welche Herr Müller aus dieser Ähnlichkeit ziehen wollen. Hieraus, sagt er an dem angeführten Orte, sollte man fast das Vorurteil fassen, daß die geistigsten Odendichter eben nicht die tapfersten Soldaten sind. — — Das fast ist ein recht nützliches Wörtchen, wenn man etwas Ungereimtes sagen und zugleich auch nicht sagen will.

Je größer überhaupt der Dichter ist, je weiter wird das, was er von sich selbst mit einfließen läßt, von der strengen Wahrheit entfernt sein. Nur ein elender Gelegenheitsdichter gibt in seinen Versen die eigentlichen Umstände an, die

ein Zusammenschreiber nötig hat, seinen Charakter einmal daraus zu entwerfen. Der wahre Dichter weiß, daß er alles nach seiner Art verschönern muß und also auch sich selbst, welches er oft so fein zu tun weiß, daß blöde Augen eine Bekenntnis seiner Fehler sehen, wo der Kenner einen Zug seines schmeichelnden Pinsels wahrnimmt.

Noch weit schwerer oder vielmehr gar unmöglich ist es, aus seinen Gedichten seine Meinungen zu schließen, sie mögen nun die Religion oder die Weltweisheit betreffen; es müßte denn sein, daß er die einen oder die andern in eigentlichen Lehrgedichten ausdrücklich hätte entdecken wollen. Die Gegenstände, mit welchen er sich beschäftiget, nötigen ihn, die schönsten Gedanken zu ihrer Ausbildung von allen Seiten zu borgen, ohne viel zu untersuchen, welchem Lehrgebäude sie eigen sind. Er wird nicht viel Erhabnes von der Tugend sagen können, ohne ein Stoiker zu scheinen, und nicht viel Rührendes von der Wollust, ohne das Ansehen eines Epikurers zu bekommen.

Der Odendichter besonders pflegt zwar fast immer in der ersten Person zu reden, aber nur selten ist das Ich sein eigen Ich. Er muß sich dann und wann in fremde Umstände setzen, oder setzt sich mit Willen hinein, um seinen Witz auch außer der Sphäre seiner Empfindungen zu üben. Man soll den Rousseau einsmals gefragt haben, wie es möglich sei, daß er eben so wohl die unzüchtigsten Sinnschriften als die göttlichsten Psalme machen könne. Rousseau soll geantwortet haben, er verfertige jene eben so wohl ohne Ruchlosigkeit als diese ohne Andacht. Seine Antwort ist vielleicht zu aufrichtig gewesen, obgleich dem Genie eines Dichters vollkommen gemäß.

Wird also nicht schon diese einzige Anmerkung hinlänglich sein, alles, was man von der Philosophie des Horaz weiß, zu widerlegen? Und was weiß man denn eigentlich davon? Dieses, daß er in seinem Alter, als er ein ernsthaftes Geschäfte aus derselben zu machen anfing, auf keines Weltweisen Worte schwur, sondern das Beste nahm, wo

er es fand, überall aber diejenigen Spitzfindigkeiten, welche keinen Einfluß auf die Sitten haben, unberühret ließ. So malt er sich in dem ersten Briefe seines ersten Buchs, an einem Orte, wo er sich ausdrücklich malen will. Alles, was man außer diesen Zügen hinzusetzet, sind die ungegründetsten Folgerungen, die man aus dieser oder jener Ode ohne Geschmack gezogen hat.

Wir wollen ein Exempel davon an der bekannten Ode Parcus Deorum cultor etc., welches die vierunddreißigste des ersten Buchs ist, sehen. Es ist unbeschreiblich, was man für wunderbare Auslegungen davon gemacht hat. Ich glaube diese Materie nicht besser schließen zu können, als wenn ich meine Gedanken darüber mitteile, die ich dem Urteile derjenigen überlassen will, welche Gelehrsamkeit und Geschmack verbinden. Hier ist die Ode und zugleich eine Übersetzung in einer so viel als möglich poetischen Prose. Ich glaube, dieses wird besser sein, als wenn die Poesie so viel als möglich prosaisch wäre.

34. Ode des ersten Buchs

Parcus Deorum cultor et infrequens
Insanientis dum sapientiae
Consultus erro, nunc retrorsum
Vela dare atque iterare cursus
Cogor relictos: namque Diespiter
Igni corusco nubila dividens
Plerumque, per purum tonantes
Egit equos, volucremque currum:
Quo bruta tellus et vaga flumina,
Quo Styx, et invisi horrida Taenari
Sedes, Atlanteusque finis
Concutitur. Valet ima summis
Mutare et insignem attenuat Deus
Obscura promens. Hinc apicem rapax
Fortuna cum stridore acuto
Sustulit, hic posuisse gaudet.

„In unsinnige Weisheit vertieft, irrt' ich umher, ein karger, saumseliger Verehrer der Götter. Doch nun, nun spann' ich, den verlaßnen Lauf zu erneuern, gezwungen die Segel zurück.

„Denn sonst nur gewohnt, die Wolken mit blendenden Blitzen zu trennen, trieb der Vater der Tage durch den heitern Himmel die donnernden Pferde und den beflügelten Wagen.

„Auf ihm erschüttert er der Erde sinnlosen Klumpen und die schweifenden Ströme, auf ihm den Styx und die nie gesehenen Wohnungen im schrecklichen Tänarus und die Wurzeln des Atlas.

„Gott ist es, der das Tiefste ins Höchste zu verwandeln vermag, der den Stolzen erniedrigt und das, was im Dunkeln ist, hervorzieht. Hier riß mit scharfem Geräusche das räuberische Glück den Wipfel hinweg, und dort gefällt es ihm, ihn anzusetzen."

*

Es wird nötig sein, ehe ich mich in die Erklärung dieser Ode einlasse, einige grammatikalische Anmerkungen zur Rettung meiner Übersetzung beizubringen. Gleich in dem ersten Worte habe ich mir die Freiheit genommen, den Haufen der Ausleger zu verlassen. Parcus ist ihnen so viel als rarus, selten. Und infrequens? Auch selten. So verschwenderisch mit den Worten ist Horaz schwerlich gewesen. Zwei Beiwörter, die nur Einerlei sagen, sind seine Sache gar nicht. Dacier spricht, parcus cultor Deorum bedeute nicht sowohl einen, welcher die Götter wenig verehrt, als vielmehr einen, der sie ganz und gar nicht verehrt. Wir wollen es annehmen; aber was heißt denn nun infrequens cultor? Infrequens, sagt dieser Kunstrichter, ist ein sehr merkwürdiges Wort, dessen Schönheit man nicht genugsam eingesehen hat. Es ist eine Metapher, die von den Soldaten genommen worden, welche sich von ihren Fahnen

entfernen. Er beweiset dieses aus dem Festus, welcher mit ausdrücklichen Worten sagt: infrequens appellabatur miles qui abest, abfuitve a signis. — — Ein klares Exempel, daß es den Criticis gleichviel ist, ob sie ihren Schriftsteller etwas Ungereimtes sagen lassen oder nicht, wann sie nur ihre Belesenheit auskramen können! Nach dem Sinne des Dacier müßte man also die Worte parcus Deorum cultor et infrequens übersetzen: ich, der ich die Götter ganz und gar nicht verehrte und ihren Dienst oft unterließ, bei welchem ich gleichwohl wie der Soldat bei der Fahne hätte verharren sollen. Der geringste Silbenhenker würde kein so widersinniges Klimax gemacht haben — Aber was hat denn alle diese Leute bewogen, von der natürlichen Bedeutung der Worte abzugehen? Warum soll denn parcus hier nicht heißen, was es fast immer heißt? Macht nicht karger Verehrer der Götter einen sehr schönen Sinn, wenn man überlegt, daß ein Heide in Erwählung schlechter Opfer und in ihrer Seltenheit eine sehr unheilige Kargheit verraten konnte? Das andere Beiwort infrequens habe ich durch saumselig gegeben; selten aber würde vielleicht eben so gut gewesen sein. Der Sinn, den ich ihm beilege, ist dieser, daß es einen anzeiget, welcher sich selten in den Tempeln bei feierlicher Begehung der Festtäge und öffentlichen Opfern einfand. Wenn man die beiden Erklärungen annimmt, so wird man hoffentlich einsehen, daß Horaz nichts umsonst gesetzt hat. Herr Lange hat parcus durch träge gegeben; aus was für Ursachen, kann unmöglich jemand anders als er selbst wissen; doch vielleicht auch er selbst nicht einmal.

Bei der zweiten Strophe muß ich dieses erinnern, daß ich von der gewöhnlichen Interpunktion, doch noch ohne Vorgänger, abgegangen bin. Die meisten Ausgaben haben das Komma nach dividens; so viel ich mich erinnere, der einzige Baxter setzt es nach plerumque und beruft sich deswegen auf den Scholiasten. Baxter hat Recht, und

wann er sich auch auf keinen Währmann berufen könnte. Ich glaube nicht, daß man leichter ein klärer Beispiel finden könne, was für Zweideutigkeiten die lateinische Sprache unterworfen sei, als das gegenwärtige. Horaz kann eben so wohl gesagt haben: Diespiter igni corusco plerumque nubila dividit, als plerumque per purum tonantes egit equos. Beides aber kann er doch nicht zugleich gesagt haben, und man muß also dasjenige wählen, welches den ungezwungensten Verstand gibt. Nun ist es wohl keine Frage, ob es öftrer bei heiterm Himmel oder öftrer alsdann donnert, wenn der Himmel mit Wolken umzogen ist. Soll also der Dichter nichts Ungereimtes gesagt haben, so kann nur die erstre Auslegung stattfinden, welcher ich in der Übersetzung gefolgt bin; ob ich gleich ganz gerne gestehe, daß es sonst der Gebrauch des Horaz nicht ist, die Adverbia so nachzuschleppen, als er es hier mit dem plerumque tut. Doch lieber ein paar verkehrte Worte als einen verkehrten Sinn! Verschiedene Ausleger scheinen den letztern gemerkt zu haben, wann sie das plerumque zu per purum egit zögen, und suchen sich also durch besondre Wendungen zu helfen. Lubinus, zum Exempel, will bei plerumque, hisce vero diebus einschieben; und Dacier gibt das plerumque durch souvent. Aber seit wenn hat es denn aufgehört, mehrenteils zu heißen? Und seit wenn ist es denn den Paraphrasten erlaubt, ganz neue Bestimmungen in ihren Text zu flicken, die nicht den geringsten Grund darinne haben?

In der dritten Strophe habe ich die Übersetzung des Worts invisi und die Vertauschung der Beiwörter zu rechtfertigen. Ich weiß wohl, daß den meisten Auslegern invisus hier verhaßt, scheußlich und dergleichen heißt; ich habe aber deswegen lieber die allereigentlichste Bedeutung, nach welcher es so viel als ungesehen ist, beibehalten wollen, weil ich glaube, daß Horaz dadurch der Griechen *ἀϊδής* habe ausdrücken wollen. Tänarus war, wie bekannt, ein Vorgebirge in Lakonien, durch welches die Dichter einen

Eingang in die Hölle angelegt hatten. Die Hölle aber hielten Griechen und Römer für einen τόπον ζοφερὸν καὶ ἀνήλιον, wie sie bei dem Lucian Περὶ πένθους beschrieben wird. Daher nun, oder vielmehr weil sie von keinem sterblichen Auge erblickt wird, ward sie ἀϊδής genennt; und Horaz war Nachahmers genug, nach diesem Exempel seine invisam sedem horridi Taenari zu machen. Ich ordne hier die Beiwörter so, wie ich glaube, daß sie natürlicherweise zu ordnen sind. Der Dichter hat ihre eigentliche Ordnung verrückt und horridam sedem invisi Taenari daraus gemacht, welches ohne Zweifel in seinem römischen Ohre eine beßre Wirkung tat. Mir aber schien der ungesehene Tänarus im Deutschen zu verwegen, weil man glauben könnte, als sollte es so viel anzeigen, daß man dieses Vorgebirge niemals zu sehen bekomme. Ich stelle also dieses Beiwort wieder dahin, wo es diese Zweideutigkeit nicht verursacht und der Stärke des Ausdrucks dabei nichts benimmt. Die Treue eines Übersetzers wird zur Untreue, wann er seine Urschrift dadurch verdunkelt. Man sage nicht, daß alle diese Schwierigkeiten wegfallen, wenn man die gewöhnliche Bedeutung von invisus annimmt. Ich weiß es; aber ich weiß auch, daß alsdann dieses Beiwort mit dem andern, horrida, eine viel zu große Gleichheit bekömmt, als daß ich glauben könnte, derjenige Dichter werde beide so nahe zusammengebracht haben, welcher die Beiwörter gewiß nicht häuft, wenn nicht jedes dem Leser ein besondres Bild in die Gedanken schildert. Die grause Höhle des scheußlichen Tänars, sagt wohl ein Lange, aber kein Horaz. Es ist eben, als wollte man sagen, die hohe Spitze des erhabnen Berges. — — Noch sollte ich mich vielleicht in dieser Strophe wegen des atlanteus finis entschuldigen. Aber will ich denn ein wörtlicher Übersetzer sein?

Nach diesen wenigen Anmerkungen komme ich auf den Inhalt der Ode selbst. Fast alle Ausleger halten dafür, daß Horaz der Sekte des Epikurs darinne absage, daß er die Regierung der Götter zu erkennen anfange und ihnen

eine bessere Verehrung verspreche. — — Diese Erklärung scheinet dem ersten Anblicke nach ziemlich ungezwungen und richtig. Sie war allgemein angenommen, bis endlich Tanaquill Faber sie in Zweifel zu ziehen anfing. Dacier, welcher mit der Tochter dieses Gelehrten auch dessen Meinungen geheiratet zu haben schien, trat seinem Schwiegervater bei und erklärte die Ode für nichts anders als kindisch und abgeschmackt, wann sie eine ernstliche Widerrufung sein sollte. Er kam auf den Einfall, sie zu einer Spötterei über die stoische Sekte zu machen, welches zu erweisen er sie folgendergestalt umschrieb. „Es ist wahr, so lange ich den Lehren einer närrischen Weisheit folgte, habe ich die Götter nicht so, wie ich wohl sollte, verehret. Ihr aber, ihr Herren Stoiker, dringt mit so starken Gründen in mich, daß ich gezwungen bin, auf andre Art zu leben und einen neuen Weg zu erwählen. Was mich in meiner Halsstarrigkeit befestigte, war dieses, daß ich gewiß überzeugt war, der Donner könne nichts als die Wirkung der Ausdünstungen sein, die sich in Wolken zusammenziehen und sich unter einander stoßen. Allein nunmehr beweiset ihr mir, daß es oft am heitern Himmel donnert. Hierauf nun habe ich nichts zu antworten, und ich muß mit euch bekennen, daß Gott selbst den Wagen seines Donners durch den Himmel führt, so oft es ihm gefällt, und die Blitze mit eigner Hand wirft, wohin er will." — — Bis hieher fließt alles noch ziemlich natürlich; allein von den letzten fünf Versen gesteht Dacier selbst, daß sie mit seiner Auslegung schon etwas schwerer zu vereinigen sind. Horaz, sagt er, fängt in diesen letztern Zeilen an, ernstlich zu reden, und entdeckt in wenig Worten, was er von der Vorsehung glaube. „Ich weiß," soll des Dichters Meinung sein, „daß Gott diesen erniedrigen und jenen erhöhen kann. Aber ich weiß auch, daß er diese Sorge dem Zufalle und dem Glücke überläßt, welches mit scharfem Geräusche dem Haupte des einen das Diadem entreißt und das Haupt des andern damit krönet."

Der stärkste Beweis des Dacier läuft dahin aus, daß

unmöglich Horaz eine so wichtige Ursache seiner Bekehrung könne angeführt haben, als der Donner am heitern Himmel in den Augen eines jeden Verständigen sein muß. „Man braucht," sagt er, „in der Naturlehre nur sehr schlecht erfahren zu sein, wenn man wissen will, daß kein Donner ohne Wolken sein könne. Horaz muß also notwendig die Stoiker nur damit lächerlich machen wollen, die den Epikurern wegen der Vorsehung weiter nichts als ungefähr dieses entgegenzusetzen wußten: Ihr könnt, sagten die Stoiker, die Vorsehung nicht leugnen, wenn ihr auf den Donner und auf seine verschiedene Wirkungen Achtung geben wollt. Wann nun die Epikurer ihnen antworten, daß der Donner aus natürlichen Ursachen hervorgebracht würde und man also nichts weniger als eine Vorsehung daraus beweisen könne, so glaubten die Stoiker ihnen nicht besser den Mund zu stopfen, als wenn sie sagten, daß es auch bei heiterm Wetter donnre, zu einer Zeit also, da alle natürlichen Ursachen wegfielen und man deutlich sehen könne, daß der Donner allerdings von den Göttern regiert werden müsse."

Dieses, wie gesagt, ist der stärkste Grund, womit Dacier seine neue Auslegung unterstützt; ich muß aber gestehen, daß mich seine Schwäche nicht wenig befremdet. Ist es nicht gleich anfangs offenbar, daß er entweder aus Unwissenheit oder aus List die stoischen Beweise der Vorsehung ganz kraftlos verstellet? Diese Weltweisen beruften sich zwar auf die natürlichen Begebenheiten und auf die weise Einrichtung derselben; niemals aber leugneten sie ihre in dem Wesen der Dinge gegründeten Ursachen, sondern hielten es vielmehr für unanständig, sich irgendwo auf die unmittelbare Regierung der Götter zu berufen. Ihre Gedanken von derselben waren die gegründetsten und edelsten, die man je, auch in den aufgeklärtesten Zeiten, gehabt hat. Ich berufe mich auf das ganze zweite Buch der „Natürlichen Fragen" des Seneca, wo er die Natur des Donners untersucht. Aus dem 18. Hauptstücke desselben hätte Dacier genugsam sehen können, daß die Stoiker auch bei den Donnerschlägen am

heitern Himmel die natürlichen Ursachen nicht beiseite setzten und daß purus aër im geringsten nicht alle Donnerwolken ausschließt. Quare et sereno tonat? heißt es daselbst; quia tunc quoque per crassum et siccum aëra spiritus prosilit. Was kann deutlicher sein? Seneca sagt dieses zwar nach den Grundsätzen des Anaximanders, aber er erinnert nichts darwider; er billiget sie also. Eine Stelle aus dem 31. Hauptstücke wird noch deutlicher machen, in wiefern die Stoiker geglaubt haben, daß in dem Donner etwas Göttliches sei: mira fulminis, si intueri velis, opera sunt, nec quidquam dubii relinquentia, quin divina insit illis et subtilis potentia. Man gebe wohl acht, daß er das divina durch subtilis erklärt, welche Erklärung die Exempel, die er gleich darauf anführt, auch einzig und allein nur zulassen. Der Blitz, fährt er fort, zerschmelzt das Gold in dem Beutel, ohne diesen zu verletzen, desgleichen die Klinge in der Scheide, obschon diese ganz bleibt. Schöne Wunder einer göttlichen Macht, wenn sie unmittelbare Wirkungen derselben sein sollten! Es ist wahr, die Stoiker glaubten sogar, daß der Donner das Zukünftige vorherkündige. Aber wie glaubten sie es? So, daß sie Gott sehr ruhig dabei ließen und diese Vorherverkündigung bloß aus der Ordnung, wie die Dinge in der Natur auf einander folgen müßten, erklärten. Die Tusker waren es, welche gröbre Begriffe damit verbanden und glaubten, der Donner rolle nur deswegen, damit er etwas verkündige, nicht aber, daß er etwas verkündige, weil er rolle. Ich muß die Worte des Seneca notwendig selbst einrücken. Hoc autem, sagt er in dem 32. Hauptstücke, inter nos et Tuscos, quibus summa persequendorum fulminum est scientia, interest. Nos putamus quod nubes collisae sunt, ideo fulmina emitti. Ipsi existimant, nubes colligi, ut fulmina emittantur. Nam cum omnia ad Deum referant, in ea sunt opinione, tamquam non, quia facta sunt, significent, sed quia significatura sunt, fiant: eadem tamen ratione fiunt, sive illis significare propositum est, sive consequens. Quomodo ergo significant, nisi a Deo mit-

tantur? Quomodo aves non in hoc motae, ut nobis occurrerent, dextrum auspicium, sinistrumve fecerunt. Et illas, inquit, Deus movit. Nimis illum otiosum et pusillae rei ministrum facis, si aliis somnia, aliis exta disponit, ista nihilominus divina ope geruntur. — Alia ratione fatorum series explicatur, indicia venturi ubique praemittens, ex quibus nobis quaedam familiaria, quaedam ignota sunt. — — Cujus rei ordo est, etiam praedictio est.

Man überlege diese Stelle genau und sage, ob es dem Inhalte derselben zufolge möglich sei, daß die Stoiker jemals so abgeschmackt gegen die Epikurer können gestritten haben, als sie Dacier streiten läßt. Ist es aber nicht möglich, so muß ja auch die vorgegebene Spötterei des Horaz und mit ihr die ganze sich darauf gründende Erklärung wegfallen. Es ist nicht nötig, ihr mehr entgegenzusetzen, ob es ihr gleich etwas sehr Leichtes sein würde; besonders wenn man die Gründe aus der Verdrehung der letzten fünf Zeilen und aus der gewaltsamen Hineinpressung des Wörtchens sed vor hinc apicem nehmen wollte.

Nach dieser Widerleguug wird man vielleicht glauben, daß ich die alte Auslegung dieser Ode beibehalten wolle. Doch auch diese kann meinem Urteile nach nicht stattfinden. Die Veränderung der Sekte wäre für den Horaz eine zu wichtige Begebenheit gewesen, als daß er ihrer nicht öfter in seinen Briefen oder Satiren, wo er so unzählig viel Kleinigkeiten von sich einfließen läßt, hätte erwähnen sollen. Aber überall ist ein tiefes Stillschweigen davon. Auch das kann nicht erwiesen werden, daß Horaz gleich anfangs der stoischen Philosophie sollte zugetan gewesen sein, welches doch sein müßte, wann er sie cursus relictus nennen wollen. Außer diesen schon bekannten Schwierigkeiten setze ich noch eine neue hinzu, die aus meiner Anmerkung über die Art, mit welcher die Stoiker von der göttlichen Regierung der natürlichen Dinge philosophierten, hergenommen ist. Wenn es wahr ist, daß nach ihren Grundsätzen der Donner am umzognen Himmel nicht mehr und nicht weniger die Mit-

wirkung der Götter bewies als der Donner am heitern Himmel, so kann Horaz den letztern eben so wenig im Ernste als im Scherze als eine Ereignung ansehen, die ihn den Stoikern wieder beizutreten nötige. Das erstere ist wahr und also auch das letztre. Oder will man etwa vermuten, daß Horaz die stoische Weltweisheit nicht besser werde verstanden haben als seine Ausleger?

Laßt uns eine beßre Meinung von ihm haben und ihn wo möglich wider ihre unzeitige Gelehrsamkeit verteidigen! Unzeitig ist sie, daß sie da Sekten sehen, wo keine sind; daß sie Abschwörungen und Spöttereien wahrnehmen, wo nichts als gelegentliche Empfindungen herrschen. Denn mit einem Worte, ich glaube, daß Horaz in dieser Ode weder an die Stoiker noch an die Epikurer gedacht hat und daß sie nichts ist als der Ausbruch der Regungen, die er bei einem außerordentlichen am hellen Himmel plötzlich entstandenen Donnerwetter gefühlt hat. Man sage nicht, daß die Furcht für den Donner etwas so Kleines sei, daß man sie dem Dichter schwerlich schuld geben könne. Der natürlichste Zufall, wenn er unerwartet kömmt, ist vermögend, auch das männlichste Gemüt auf wenig Augenblicke in eine Art von Bestürzung zu setzen. Und was braucht es mehr, als daß Horaz in einer solchen kurzen Bestürzung einige erhabene und rührende Gedanken gehabt hat, um das Andenken derselben in ein paar Strophen aufzubehalten? Affekt und Poesie sind zu nahe verwandt, als daß dieses unbegreiflich sein sollte.

Ich will meine Erklärung nicht Zeile auf Zeile anwenden, weil es eine sehr überflüssige Mühe sein würde. Ich will nur noch eine Vermutung hinzutun, die hier mit allem Rechte eine Stelle verdient. Man erinnere sich, was uns Sueton von dem Augustus in dem 90. Hauptstücke seiner Lebensbeschreibnng meldet. Tonitrua et fulgura paulo infirmius expavescebat, ut semper et ubique pellem vituli marini circumferret, pro remedio: atque ad omnem majoris tempestatis suspicionem in abditum et concameratum

locum se reciperet. Wie gerne stellt sich ein Hofmann in allen Gesinnungen seinem Regenten gleich! Gesetzt also, Horaz habe sich nicht selbst vor dem Donner gefürchtet, kann er nicht diese Schwachheit, dem August zu schmeicheln, angenommen haben? Es scheint mir, als ob dieser Umstand auf die Ode ein gewisses Licht werfe, bei welchem man eine Art von Schönheit entdeckt, die sich besser fühlen als umständlich zergliedern lassen.

Soll ich noch etwas aus dem Leben des Augustus beibringen, woraus vielleicht eine neue Erklärung herzuholen ist? Ich will gleich voraussagen, daß sie ein wenig kühn sein wird; aber wer weiß, ob sie nicht eben das Kühne bei vielen empfehlen wird? Als Augustus nach dem Tode des Cäsars von Apollonien zurückkam und eben in die Stadt eintrat, erschien plötzlich am hellen und klaren Himmel ein Zirkel, in Gestalt eines Regenbogens, rings um die Sonne; und gleich darauf schlug der Donner auf das Grabmal der Julia, des Cäsars Tochter. Diese Ereignung ward, wie man sich leicht vorstellen kann, zum größten Vorteile des Augustus ausgelegt. Und wie, wann eben sie es wäre, auf welche Horaz hier zielet? Er war zwar, wenn ich die Zeiten vergleiche, damals nicht in Rom, aber kann nicht schon die Erzählung einen hinlänglichen Eindruck auf ihn gemacht haben? Und dieses vielleicht um so viel eher, je lieber es ihm bei seiner Zurückkunft nach der Schlacht bei Philippis sein mußte, eine Art einer göttlichen Antreibung angeben zu können, warum er nunmehr von dieser Partei der Mörder des Cäsars abstehe. Wollte man diesen Einfall billigen, so müßte man unter den Göttern, die Horaz wenig verehrt zu haben gestehet, den Cäsar und Augustus, welchen er mehr als einmal diesen Namen gibt, verstehen; und die insanam sapientiam müßte man für den Anhang des Brutus annehmen, welcher in der Tat zwar ein tugendhafter Mann war, aber auch in gewissen Stücken, besonders wo die Freiheit mit einschlug, die Tugend bis zur Raserei übertrieb. Diese Auslegung, glaube ich, hat

ihre Schönheiten, welche sich besonders in den letzten Zeilen ausnehmen, wo der Dichter von der Erniedrigung des Stolzen und von der Übertragung der höchsten Gewalt redet, die er unter dem Bilde des Wipfels will verstanden wissen.

Ich will nichts mehr hinzusetzen, sondern vielmehr nochmals bekennen, daß ich die erstere plane Erklärung, welche ohne alle Anspielungen ist, dieser andern weit vorziehe. Meine Leser aber mögen es halten, wie sie wollen, wenn sie mir nur so viel eingestehen, daß nach der letztern aus dem Parcus Deorum cultor et infrequens wider die Religion des Horaz gar nichts zu schließen ist, nach der erstern aber nicht mehr, als man aus dem Liede des rechtschaffensten Theologen, in welchem er sich einen armen Sünder nennet, wider dessen Frömmigkeit zu folgern berechtiget ist. Das ist alles, was ich verlange.

Ich weiß, daß man noch vieles zur Rettung des Horaz beibringen könnte; ich weiß aber auch, daß man eben nicht alles erschöpfen muß.

Theologische Schriften

Axiomata,

wenn es deren in dergleichen Dingen gibt

1778.

– – – – acumine pollentibus notionem praedicati in notione subjecti indivulso nexu cum ea cohaerentem pervidendi.

Wolfii Ph. r.

Wider den Herrn Pastor Goeze in Hamburg

———2

Der Bogen, oder wie viel es geben wird, den ich zu schreiben mich niedersetze, dürfte mir deswegen sehr sauer werden, weil ich kaum weiß, für wen ich ihn schreibe. Ich weiß nur, wider wen, und habe so wenig Hoffnung, daß er auch für den werden könne, wider den er gerichtet ist, daß ich diese Hoffnung kaum in einen Wunsch zu verwandeln vermag.

Über eine Stelle nämlich, von der ich mir bewußt bin, daß ich sie mit Überlegung und in guter Meinung geschrieben habe, hat der Hr. Pastor Goeze in Hamburg Erinnerungen gemacht und in zweierlei Zeitungen abdrucken lassen, die mich lieber als Gegner der christlichen Religion brandmarkten.

Ich mag die Stelle, so wie ich sie geschrieben habe, hier nicht wiederholen. Und das um so viel weniger, da ich den einzeln Sätzen derselben, die ich wie lauter Axiome dahin gepflanzt haben soll, eine etwas andre Ordnung

geben will. Vielleicht, daß durch diese kleine Veränderung allein mein Gegner mich besser verstehen lernt; besonders, wenn er findet, daß seine eignen Einwendungen mir behilflich gewesen, mich besser zu erklären. Vielleicht, daß durch diese kleine Veränderung allein meine Sätze vollends werden, was sie noch nicht waren. Denn wer weiß nicht, daß Axiomata Sätze sind, deren Worte man nur gehörig verstehen darf, um an ihrer Wahrheit nicht zu zweifeln?

Gleich anfangs stutzt der Hr. Pastor gewaltig, daß mir weder die bisherigen Bestreitungen, noch die bisherigen Verteidigungen der christlichen Religion so ganz gefallen. Er stutzt; aber wenn ich ihn nur bewegen kann, das Ding, welches ihn so scheu macht, erst recht anzusehen, so soll er es beruhiget wohl hoffentlich vorbeigehen.

Wenn ich heucheln wollte, dürfte ich mich nur so erklären, daß alle Schuld meiner unbefriedigten Erwartung auf die Bestreitungen der Religion fiele. Daß diese ohne Ausnahme ganz schief und verfehlt sind, wird mir der Hr. Pastor gern zugeben. Wenn ich nun sagte: „Wie der Angriff, so die Verteidigung. Was kann der Gottesgelehrte dafür, daß man seine gute Sache auf keiner andern Seite, mit keinen bessern Waffen angreifen wollen? Wenn man die Festungen von oben herab belagern wird, so wird man auch darauf denken, sie von oben herein zu beschirmen."

Doch ich verachte alle Ausflüchte, verachte alles, was einer Ausflucht nur ähnlich sieht. Ich habe es gesagt und sage es nochmals: auch an und für sich selbst sind die bisherigen Verteidigungen der christlichen Religion bei weitem nicht mit allen den Kenntnissen, mit aller der Wahrheitsliebe, mit allem dem Ernste geschrieben, den die Wichtigkeit und Würde des Gegenstandes erfodern!

Und allerdings ist diese meine allgemeine Äußerung aus Induktion entstanden, und zwar aus einer so vollständigen, so genau erwogenen Induktion, als ich in meiner Verfassung zu machen nur imstande gewesen.

Nun, so führe man diese Induktion erst vor

unsern Augen! ruft mein Gegner in einem schon triumphierenden Tone mir zu.

Lieber Herr Pastor, ich wünschte sehr, diese Zumutung wäre nicht gedruckt an mich ergangen. Es ist eine wahre Kanzelzumutung, und Sie wissen wohl, wie man einer dergleichen Zumutung begegnet. Ebenfalls durch eine Zumutung.

Wenn ich sage, alles Quecksilber verraucht über dem Feuer, muß ich demjenigen zu gefallen, dem die Allgemeinheit meiner Behauptung nicht ansteht, alles Quecksilber aus der ganzen Natur zusammenbringen und es vor seinen Augen verrauchen lassen? Ich dächte, bis ich das imstande bin, spräche ich bloß zu ihm: „Guter Freund, alles Quecksilber, das ich noch über Feuer brachte, das verrauchte wirklich. Kennst du welches, das nicht verraucht, so bring es, damit ich es auch kennen lerne, und du sollst Dank haben."

Alle die unzähligen großen und kleinen Schriften, die auch nur seit diesem Jahrhunderte für die Wahrheit der christlichen Religion geschrieben worden, auf die Kapelle zu bringen: welch ein Zumuten! War es dem Hrn. Pastor doch Ernst damit, wollte er nicht bloß mich damit verhöhnen, nicht bloß sich an meiner Verlegenheit weiden, entweder zu widerrufen, oder mich einer Arbeit ohne Ende zu unterziehen: nun gut, so beweise er es durch eine Kleinigkeit. Sie soll ihm nur ein Wort kosten, diese Kleinigkeit.

Nämlich: er nenne mir nur diejenige Schrift, mit welcher ich meinen Versuch des Verrauchens zuerst machen soll. Er nenne mir sie nur, und ich bin bereit. Ist es eine, die ich schon kenne, so darf mir nicht bange sein. Ist es eine, die ich nicht kenne, und mein Versuch schlägt fehl, desto besser. Ich nehme für eine große Belehrung eine kleine Beschämung gern vorlieb.

Nur eines muß ich mir dabei ausbedingen. Er muß nicht tun, als ob der, welcher gewisse Beweise einer Sache bezweifelt, die Sache selbst bezweifle. Der geringste Finger-

zeig, dahin ausgestreckt, ist Meuchelmord. Was kann ich dafür, daß man neuerer Zeit Nebenbeweise zu einer Gewißheit und Evidenz erheben wollen, die sie schlechterdings nicht haben können? Was kann ich dafür, daß man die ganze Sache nicht in den bescheidenen Schranken lassen wollen, innerhalb welchen sie alle ältere Theologen gesichert genug hielten? Oder ist dem Hrn. Pastor die Geschichte der Dogmatik so wenig bekannt, daß er von diesen Veränderungen nichts weiß? Wie kömmt er, und er insbesondere dazu, sich gegen einen Mann zu erklären, der nur mit diesen Veränderungen unzufrieden ist? Er ist ja sonst kein Freund von theologischen Neuerungen. Warum will er nur gegen diese mich in Schutz nehmen? Weil ich mich nicht überall nach der theologischen Schulsprache ausgedruckt habe, die ihm geläufig ist? Ich bin Liebhaber der Theologie und nicht Theolog. Ich habe auf kein gewisses System schwören müssen. Mich verbindet nichts, eine andere Sprache als die meinige zu reden. Ich bedaure alle ehrliche Männer, die nicht so glücklich sind, dieses von sich sagen zu können. Aber diese ehrlichen Männer müssen nur andern ehrlichen Männern nicht auch den Strick um die Hörner werfen wollen, mit welchem sie an die Krippe gebunden sind. Sonst hört mein Bedauern auf, und ich kann nichts, als sie verachten.

So viel von dem Grausale, der dem Hrn. Pastor gleich am Eingange des Weges aufstieß. Nun von der Stelle selbst, die ich, wie gesagt, nicht ganz in der nämlichen Ordnung, aber doch in allen ihren Worten, in ihrem ganzen Sinne gegen die Mißdeutungen des Hrn. Pastors zu retten mich gezwungen sehe. Die logische Ordnung unsrer Gedanken ist nicht immer die, in welcher wir sie andern mitteilen. Aber sie ist die, welche vor allen Dingen der Gegner aufsuchen muß, wenn sein Angriff nach der Billigkeit sein soll. Und so hätte der Hr. Pastor mit dem 3ten meiner Sätze anfangen müssen, wie folget.

I. (3)

Die Bibel enthält offenbar mehr, als zur Religion gehöret.

Dieses geschrieben zu haben, darf mich nicht reuen. Aber darauf geantwortet haben, wie der Hr. Pastor Goeze darauf antwortet, möchte ich um alles in der Welt nicht.

„In diesem Satze," antwortet er, „liegen zwei Sätze. Einmal: die Bibel enthält das, was zur Religion gehört. Zweitens: die Bibel enthält mehr, als zur Religion gehört. In dem ersten Satze räumt der Hr. H. das ein, was er in dem vorhergehenden geleugnet hat. Enthält die Bibel das, was zur Religion gehört, so enthält sie die Religion objektive selbst."

Ich erschrecke! Ich soll geleugnet haben, daß die Bibel die Religion enthalte? Ich? Wo das? Gleich in dem Vorhergehenden? Doch wohl nicht damit, daß ich gesagt habe: die Bibel ist nicht die Religion? Damit?

Lieber Herr Pastor, wenn Sie mit allen Ihren Gegnern so zu Werke gegangen sind! Ist denn Sein und Enthalten einerlei? Sind es denn ganz identische Sätze: die Bibel enthält die Religion, und die Bibel ist die Religion? Man wird mir doch nimmermehr in Hamburg den ganzen Unterschied zwischen Brutto und Netto wollen streitig machen? Da, wo so viele Waren ihre bestimmte Tara haben, wollte man mir auf die h. Schrift, auf eine so kostbare Ware nicht auch eine kleine Tara gut tun? — Nun, nun, der Hr. Pastor ist auch wirklich so unkaufmännisch nicht. Denn er fährt fort:

„Der zweite Satz kann zugegeben werden, wenn man einen Unterschied macht zwischen dem, was wesentlich zur Religion gehört, und zwischen dem, was zur Erläuterung und Bestätigung der Hauptsätze, welche eigentlich das Wesen der Religion ausmachen, gehöret."

Gut! also handeln wir doch schon um das Brutto. Und wie, wenn auch ganz unnötige Emballage darunter

wäre? — Wie, wenn auch nicht weniges in der Bibel vorkäme, das schlechterdings weder zur Erläuterung noch zur Bestätigung, auch des allergeringsten Satzes der Religion, diene? Was andere, auch gute Lutherische Theologen von ganzen Schriften der Bibel behauptet haben, darf ich doch wohl von einzeln Nachrichten in dieser und jener Schrift behaupten? Wenigstens muß man ein Rabbi oder ein Homilet sein, um nur eine Möglichkeit oder ein Wortspiel auszugrübeln, wodurch die Hajiemim des Ana, die Krethi und Plethi des David, der Mantel, den Paulus zu Troas vergaß, und hundert andere solche Dinge in einige Beziehung auf die Religion können gebracht werden.

Also der Satz: die Bibel enthält mehr, als zur Religion gehöret, ist ohne Einschränkung wahr. Auch kann er durch seinen gehörigen Gebrauch der Religion unendlich vorteilhafter, als durch seinen Mißbrauch ihr schädlich werden. Mißbrauch ist von allen Dingen zu besorgen, und ich hätte nichts dagegen, daß man sich im voraus darwider decket. Nur hätte das auf eine passendere Art geschehen müssen, als es in folgendem Zusatze des Hrn. Pastors geschehen ist.

„Soll aber dieser Satz der Bibel zum Nachteil gereichen, so ist er völlig unkräftig, eben so unkräftig, als wenn ich sagen wollte: Wolffs System der Mathematik enthält Scholia, und diese verringern den Wert desselben."

Wie gesagt, bei mir soll dieser Satz der Bibel zu keinem Nachteile gereichen. Er soll sie vielmehr mit eins unzähligen Einwürfen und Spöttereien entziehen und in die aufgegebnen Rechte alter Urkunden wieder einsetzen, denen man Ehrerbietung und Schonung schuldig ist.

Mit Ihrem Exempel hiernächst, Herr Pastor, bin ich mehr zufrieden, als Sie glauben. Freilich verringern die Scholia in Wolffs Elementen der Mathematik nicht den Wert derselben. Aber sie machen doch, daß nun nicht alles darin demonstriert ist. Oder glauben Sie, daß die Scholia eben so gewiß sein müssen, als die Theoremata? Nicht

zwar, als ob nicht auch Scholien demonstriert werden könnten, sondern sie brauchen es hier nur nicht. Es hieße die Demonstration verschwenden, wenn man alle die Kleinigkeiten damit versehen wollte, die man in ein Scholion bringen und auch nicht bringen kann. — Eine ähnliche Verschwendung der Inspiration ist von eben so wenig Nutzen, aber von unendlich mehr Ärgernis.

II. (4)

Es ist bloße Hypothese, daß die Bibel in diesem Mehrern gleich unfehlbar sei.

Nicht? Sondern was denn? Unwidersprechliche Wahrheit. Unwidersprechlich? dem so oft widersprochen worden! dem noch itzt so viele widersprechen! So viele, die auch Christen sein wollen und Christen sind. Freilich nicht Wittenbergisch-Lutherische Christen, freilich nicht Christen von Calovs Gnaden, aber doch Christen und selbst Lutherische Christen von Gottes Gnaden.

Wenn indes Calov und Goeze doch Recht hätten! Letzterer führt wenigstens ein so treffliches Dilemma an. „Entweder," sagt er, „dieses Mehrere ist von Gott eingegeben, wenigstens gebilliget, oder nicht. Ist das erste, so ist es eben so unfehlbar wie das Wesentliche. Nimmt man aber das letzte an, so verliert das erste auch seine Zuverlässigkeit."

Wenn dieses Dilemma richtig ist, so muß es auch gelten, wenn ich anstatt des Mehrern irgend ein ander Subjekt setze, von welchem das nämliche doppelte Prädikat zu gelten scheinet. Z. E.: „Das Moralisch-Böse ist entweder durch Gott geworden, wenigstens von ihm gebilliget, oder nicht. Ist das erste, so ist es eben so göttlich und also eben so gut, als das Gute. Nimmt man aber das letzte an, so können wir auch nicht wissen, ob Gott das Gute erschaffen und gebilliget habe. Denn Böses ist nie ohne Gutes, und Gutes nie ohne Böses."

Was denkt mein Leser? Wollen wir beide Dilemmata behalten, oder beide verwerfen? Ich bin zu dem letzten entschlossen. Denn wie, wenn sich Gott bei seiner Inspiration gegen die menschlichen Zusätze, die selbst durch die Inspiration möglich wurden, eben so verhalten hätte wie bei seiner Schöpfung gegen das Moralisch-Böse? Wie, wenn er, nachdem das eine und das andere Wunder einmal geschehen war, das, was diese Wunder hervorgebracht hatten, seinem natürlichen Laufe überlassen hätte? Was schadet es, daß in diesem Falle die Grenzen zwischen menschlichen Zusätzen und geoffenbarten Wahrheiten so genau nicht mehr zu bestimmen wären? Ist doch die Grenzscheidung zwischen dem Moralisch-Bösen und dem Moralisch-Guten eben so unbestimmbar. Haben wir aber darum gar kein Gefühl vom Guten und Bösen? Würden sich deswegen gar keine geoffenbarte Wahrheiten von menschlichen Zusätzen unterscheiden? Hat denn eine geoffenbarte Wahrheit gar keine innere Merkmale? Hat ihr unmittelbar göttlicher Ursprung an ihr und in ihr keine Spur zurückgelassen als die historische Wahrheit, die sie mit so vielen Fratzen gemein hat?

Also gegen den Schluß des Hrn. Pastors hätt' ich das und sonst noch manches einzuwenden. Aber er will auch nicht sowohl durch Schlüsse beweisen als durch Gleichnisse und Schriftstellen.

Und diese letztern, die Schriftstellen, werden doch wohl unwidersprechlich sein! Wenn sie das doch wären! Wie gern wollte ich den ewigen Zirkel vergessen, nach welchem die Unfehlbarkeit eines Buches aus einer Stelle des nämlichen Buches, und die Unfehlbarkeit der Stelle aus der Unfehlbarkeit des Buches bewiesen wird! Aber auch die sind so wenig unwidersprechlich, daß ich denken muß, der Hr. Pastor hat nur gerade die allerzweifelhaftesten für mich aufgesucht, um die triftigern auf eine bessere Gelegenheit zu versparen.

Wenn Christus von der Schrift sagt, sie zeuge von

ihm, hat er damit sagen wollen, daß sie nur von ihm zeuge? Wie liegt in diesen Worten die Homogenität aller biblischen Bücher, sowohl in Ansehung ihres Inhalts als ihrer Eingebung? Könnte die Schrift nicht eben so wohl von Christo zeugen, wenn auch nur das eingegeben wäre, was sich darin als ausdrückliche Worte Gottes oder der Propheten auszeichnet?

Und die *πασα γραφη* des Paulus! — Ich brauche den Hrn. Pastor nicht zu erinnern, wem er erst über die wahre Erklärung dieser Stelle genug tun muß, ehe er fortfährt, sich ihrer so geradehin zu bedienen. Eine andere Konstruktion gibt den Worten des Paulus einen so andern Sinn, und diese Konstruktion ist eben so grammatisch, mit dem Zusammenhange eben so übereinstimmend, hat eben so viele alte und neue Gottesgelehrten für sich als die in den gemeinsten Lutherschen Dogmatiken gebilligte Konstruktion, daß ich gar nicht einsehe, warum es schlechterdings bei dieser bleiben soll. Luther selbst hat in seiner Übersetzung nicht sowohl diese als jene befolgt. Er hat kein *και* gelesen, und schlimm genug, wenn durch diese Variante, so wie man dieses *και* mitnimmt oder wegläßt, die Hauptstelle von dem principio cognoscendi der ganzen Theologie so äußerst schwankend wird!

Endlich das feste prophetische Wort! — Woher der Beweis, daß unter dem prophetischen Worte auch alle historischen Worte verstanden werden? Woher? Die historischen Worte sind das Vehiculum des prophetischen Wortes. Ein Vehiculum aber soll und darf die Kraft und Natur der Arzenei nicht haben. Was hat der Hr. Pastor an dieser Vorstellung auszusetzen? Daß es nicht seine, nicht seine Wittenbergische Vorstellung ist, das weiß ich. Wenn aber nur das Deutschland durch zwei Zeitungen erfahren sollen, warum hat er sich und mir die Sache nicht noch leichter gemacht? Warum hat er nicht kurz und gut in Bausch und Bogen erklärt, daß meine ganze Stelle den Kompendien der Wittenbergischen Orthodoxie platterdings

widerspreche? Zugegeben, und herzlich gern! hätte ich sodann eben so kurz antworten können.

III. (1)

Der Buchstabe ist nicht der Geist, und die Bibel ist nicht die Religion.

Wenn es wahr ist, daß die Bibel mehr enthält, als zur Religion gehöret, wer kann mir wehren, daß ich sie, in so fern sie beides enthält, in so fern sie ein bloßes Buch ist, den Buchstaben nenne und dem bessern Teile derselben, der Religion ist oder sich auf Religion beziehet, den Namen des Geistes beilege?

Zu dieser Benennung ist derjenige sogar berechtiget, der das innere Zeugnis des h. Geistes annimmt. Denn da dieses Zeugnis sich doch nur bei denjenigen Büchern und Stellen der Schrift mehr oder weniger äußern kann, welche auf unsere geistliche Besserung mehr oder weniger abzwecken: was ist billiger als nur solcherlei Bücher und Stellen der Bibel den Geist der Bibel zu nennen? Ich denke sogar, es streife ein wenig an Gotteslästerung, wenn man behaupten wollte, daß die Kraft des h. Geistes sich eben so wohl an dem Geschlechtsregister der Nachkommen des Esau beim Moses als an der Bergpredigt Jesu beim Matthäus wirksam erzeigen könne.

Im Grunde ist dieser Unterschied zwischen dem Buchstaben und dem Geiste der Bibel der nämliche, welchen andere, auch gute Lutherische Theologen schon längst zwischen der heiligen Schrift und dem Worte Gottes gemacht haben. Warum hat Hr. Pastor Goeze nicht erst mit diesen angebunden, ehe er einem armen Laien ein Verbrechen daraus macht, in ihre Fußtapfen zu treten?

Folglich sind die Einwürfe gegen den Buchstaben und gegen die Bibel nicht eben auch Einwürfe gegen den Geist und gegen die Religion.

Ganz gewiß hat eine Folge die Natur des Grundsatzes, aus welchem sie hergeleitet wird. Jener ist teils zugegeben, teils erwiesen. Sind Einwürfe gegen zufällige Erläuterungen der Hauptsätze der christlichen Religion keine Einwürfe gegen die Hauptsätze selbst, so können noch weniger Einwürfe gegen biblische Dinge, die auch nicht einmal zufällige Erläuterungen der Religion sind, Einwürfe gegen die Religion selbst sein.

Ich brauche also hier nur noch auf die Instanz des Hrn. Pastors zu antworten. Freilich, wenn eine Landesverfassung gerade nicht weniger und nicht mehr enthält als die Landesordnung, so hat derjenige Untertan, der mutwillige Einwürfe gegen die Landesverfassung macht, auch die Landesordnung mutwillig angegriffen. Aber wozu wären denn sodann ganz verschiedne Benennungen? Warum hieße nicht das eine sowohl als das andere Landesordnung oder Landesverfassung? Daß das eine anders heißt als das andere, ist ja ein offenbarer Beweis, daß das eine auch etwas anders ist als das andere. Denn vollkommene Synonyma gibt es nicht. Ist aber das eine etwas anders als das andere, so ist es ja nicht wahr, daß das eine bestreiten, notwendig auch das andere bestreiten heißen muß. Denn der Umstand, welcher die zweifache Benennung veranlaßt hat, sei noch so klein, so kann der Einwurf auch doch nur diesen kleinen Umstand betreffen, und das, was der Hr. Pastor so spöttisch Antithese nennt, ist völlige Rechtfertigung. Ich will mich an einem Exempel erklären, das ihm ganze nahe ist. Die Sammlung Hamburgischer Gesetze des Hrn. Syndikus Klefeker (wenn sie fertig geworden, was ich itzt nicht weiß) enthält doch wohl die vollständigste und zuverlässigste Verfassung der Stadt Hamburg? könnte

doch wohl auch diesen Titel führen? Wenn sie ihn nun führte, könnte ich keinen Einwurf gegen dieses Werk machen, ohne mich der Autorität der Hamburgischen Gesetze selbst entgegenzustellen? Könnte mein Einwurf nicht die historischen Einleitungen betreffen, die Hr. Klefeker einer jeden Klasse von Gesetzen vorausgeschickt hat? Oder haben diese historischen Einleitungen dadurch die Kraft der Gesetze erhalten, weil sie mit den Gesetzen in einem Bande abgedruckt worden? Woher weiß der Hr. Pastor, daß die historischen Bücher der Bibel nicht ohngefähr solche Einleitungen sein sollen? welche Bücher Gott eben so wenig einzugeben oder auch nur zu genehmigen brauchte, als Bürgerschaft und Rat nötig hatten, diese Einleitungen in ihren besondern Schutz zu nehmen. Genug, daß Klefekern alle Archive der Stadt offen stunden! Hat er sie nicht sorgfältig genug gebraucht, so brauche sie ein andrer besser, und damit gut. Vielmehr wäre es ein ärgerlicher Mißbrauch, eine unnütze Verschleuderung der gesetzgebenden Macht, wenn man ihr Ansehen an zwei so verschiedene Dinge so ganz gleich hätte verteilen wollen: an die Gesetze und an die Geschichte der Gesetze.

V. (5)

Auch war die Religion, ehe eine Bibel war.

Hierwider sagt der Hr. Pastor: „Aber doch nicht, ehe eine Offenbarung war." — Was er damit will, ist mir ganz unbegreiflich. Freilich kann eine geoffenbarte Religion nicht eher sein, als sie geoffenbaret worden. Aber sie kann doch eher sein, als sie niedergeschrieben worden. Davon ist ja nur die Rede. Ich will ja nur sagen: die Religion war, ehe das Geringste von ihr schriftlich verfaßt wurde. Sie war, ehe es noch ein einziges Buch von der Bibel gab, die itzt sie selbst sein soll. Was soll nun die windschiefe Frage, die mich in meinen eignen Gedanken irre machen könnte? — Mehr weiß ich hierauf nicht zu erwidern.

Das Christentum war, ehe Evangelisten und Apostel geschrieben hatten. Es verlief eine geraume Zeit, ehe der erste von ihnen schrieb, und eine sehr beträchtliche, ehe der ganze Kanon zustande kam.

„Alles dieses," sagt der Hr. Pastor, „kann ich dem Herausgeber einräumen." — Kann? warum denn nur kann? — Muß mir der Hr. Pastor einräumen.

Muß er mir das aber einräumen, so räumt er mir ja auch zugleich ein, daß das mündlich geoffenbarte Christentum weit früher gewesen als das aufgeschriebne; daß es sich erhalten und ausbreiten können, ohne aufgeschrieben zu sein. Mehr will ich ja nicht, und ich weiß wiederum gar nicht, warum er mir auch hier die Frage entgegensetzt: „War denn das Christentum schon, ehe Christus und die Apostel geprediget hatten?"

Diese Frage soll diesen Satz zu seiner Absicht unbrauchbar machen; welche Absicht der folgende Satz enthält. Da wollen wir sehen.

Hier möchte ich vorläufig nur auch gern eine Frage oder zwei tun, bloß um mich zu belehren, bloß den ganzen Sinn des Hrn. Pastors zu fassen. — „Wenn, so lange Christus und die Apostel predigten, so lange die außerordentlichen Gaben des h. Geistes in den Gemeinen wirksam waren, die Fortpflanzung der christlichen Religion durch mündlichen Unterricht besser zu erhalten war als durch Schriften," fing der Gebrauch der Schriften erst an, als jene außerordentlichen Gaben aufhörten, oder fing er früher an? Fing er früher an, und ist es unleugbar, daß diese Gaben nicht zugleich mit den Aposteln aufhörten, sondern noch Jahrhunderte fortdauerten: entlehnten in diesem Zeitraume die Gaben den Beweis von den Schriften, oder die Schriften von den Gaben? Jenes hat keinen Verstand; und war dieses: sind wir nicht sehr übel daran, daß die nämlichen Schriften, welche die ersten Christen auf den Beweis der Gaben

glaubten, wir ohne diesen Beweis glauben müssen? Fing hingegen der Gebrauch der Schriften nicht eher an, als die Wundergaben aufhörten, woher nehmen wir den Beweis, daß die Schriften in die Stelle der Wundergaben nicht sowohl getreten, als treten sollen?

Und doch erhellet aus der Geschichte, daß dieses allerdings der Fall ist. Allerdings ist zu erweisen, daß, so lange die Wundergaben und besonders die unmittelbare Erleuchtung der Bischöfe statthatten, man aus dem geschriebenen Worte weit weniger machte. Es war ein Verbrechen sogar, dem Bischof nicht anders als auf das geschriebene Wort glauben zu wollen. Und das nicht ohne Grund. Denn die ἐμφυτος δωρεα της διδαχης, die in den Bischöfen war, war eben dieselbe, welche in den Aposteln gewesen war; und wenn Bischöfe das geschriebene Wort anführten, so führten sie es freilich zur Bestätigung ihrer Meinung, aber nicht als die Quelle ihrer Meinung an.

Dieses bringt mich nahe zu der Absicht wieder zurück, in welcher ich den Satz, bei welchem wir halten, und den nächstvorgehenden vorausgeschickt haben. Zu der Folge nämlich:

VII. (7)

Es mag also von diesen Schriften noch so viel abhangen, so kann doch unmöglich die ganze Wahrheit der christlichen Religion auf ihnen beruhen.

D. i. wenn es wahr ist, daß die Religion des A. und N. Testaments eine geraume Zeit schon geoffenbaret war, ehe das Geringste von ihr schriftlich verfaßt wurde, und eine noch geraumere Zeit bestand, ehe alle die Bücher fertig wurden, die wir itzt zum Kanon des A. und N. Testaments rechnen, so muß sie ja wohl ohne diese Bücher sich denken lassen. Ohne diese Bücher, sage ich. Ich sage nicht: ohne den Inhalt dieser Bücher. Wer mich dieses statt jenem sagen läßt, läßt mich Unsinn sagen, um das große, heilige Verdienst zu haben, Unsinn zu widerlegen.

Nochmals und nochmals: ohne diese Bücher. Auch hat, so viel ich weiß, noch kein Orthodox behauptet, daß die Religion in einem dieser Bücher zuerst, durch eines dieser Bücher ursprünglich geoffenbaret worden und, so wie die übrigen dazu gekommen, allmählich mit angewachsen sei. Vielmehr gestehen es gelehrte und denkende Theologen einmütig, daß in diesen Büchern bloß gelegentlich, bald mehr bald weniger, davon aufbehalten worden. — Dieses Mehrere oder Wenigere wäre schon wahr gewesen, ehe es gelegentlich schriftlich aufbehalten wurde; und sollte itzt für uns nur wahr sein, weil es schriftlich aufbehalten worden? —

Hier sucht sich zwar der Herr Pastor mit einer Unterscheidung zu helfen: ein andres, will er, sei die Wahrheit der Religion, und ein andres unsre Überzeugung von dieser Wahrheit. „Die Wahrheit der christlichen Religion," sagt er, „beruhet allerdings auf sich selbst; sie bestehet auf ihrer Übereinstimmung mit den Eigenschaften und Willen Gottes und auf der historischen Gewißheit der Factorum, auf welche ihre Lehrsätze sich zum Teil gründen. Allein unsere Überzeugung von der Wahrheit der christlichen Religion beruhet doch lediglich und allein auf diesen Schriften." Aber, wenn ich diese Worte recht verstehe, so sagt der Hr. Pastor entweder etwas sehr Unphilosophisches, oder er schlägt sich selbst und ist völlig meiner Meinung. Vielleicht auch, daß er sich so unphilosophisch ausdrücken mußte, um nicht gar zu deutlich meiner Meinung zu scheinen. Denn man überlege doch nur! Wenn die Wahrheit der christlichen Religion teils — (dieses teils hat er freilich nicht buchstäblich hingeschrieben, aber sein Sinn erfodert es doch notwendig —), wenn sie, sage ich, teils auf sich selbst, d. i. auf ihrer Übereinstimmung mit den Eigenschaften und dem Willen Gottes, teils auf der historischen Gewißheit der Factorum beruhet, auf die sich einige ihrer Lehrsätze gründen: entspringt nicht aus diesem doppelten Grunde auch eine doppelte Überzeugung? Hat nicht jeder einzelne Grund

seine Überzeugung für sich? Was braucht einer von beiden die Überzeugung des andern zu entlehnen? Ist es nicht fauler Leichtsinn, dem einen die Überzeugung des andern zu gute kommen zu lassen? Ist es nicht leichtsinnige Faulheit, die Überzeugung des einen auf beide erstrecken zu wollen? Warum soll ich Dinge, die ich deswegen für wahr halten muß, weil sie mit den Eigenschaften und dem Willen Gottes übereinstimmen, nur deswegen glauben, weil andere Dinge, die irgend einmal in Zeit und Raum mit ihnen verbunden gewesen, historisch erwiesen sind?

Es sei immerhin wahr, daß die biblischen Bücher alle die Fakta erweisen, worauf sich die christlichen Lehrsätze zum Teil gründen; Fakta erweisen, das können Bücher, und warum sollten es diese nicht können? Genug, daß die christlichen Lehrsätze sich nicht alle auf Fakta gründen. Die übrigen gründen sich, wie zugegeben, auf ihre innere Wahrheit, und wie kann die innere Wahrheit irgend eines Satzes von dem Ansehen des Buches abhangen, in dem sie vorgetragen worden? Das ist offenbarer Widerspruch.

Noch kann ich mich über eine Frage nicht genug wundern, die der Hr. Pastor mit einer Zuversicht tut, als ob nur eine Antwort darauf möglich wäre. „Würde," fragt er, „wenn die neutestamentlichen Bücher nicht geschrieben und bis auf uns gekommen wären, wohl eine Spur von dem, was Christus getan und gelehret hat, in der Welt übrig geblieben sein?" — Gott behüte mich, jemals so klein von Christi Lehren zu denken, daß ich diese Frage so geradezu mit Nein zu beantworten wagte! Nein, dieses Nein spräche ich nicht nach, und wenn mir es ein Engel vom Himmel vorsagte! Geschweige, da mir es nur ein Lutherscher Pastor in den Mund legen will. — Alles, was in der Welt geschieht, ließe Spuren in der Welt zurück, ob sie der Mensch gleich nicht immer nachweisen kann, und nur deine Lehren, göttlicher Menschenfreund, die du nicht aufzuschreiben, die du zu predigen befahlest, wenn sie auch nur wären geprediget worden, sollten nichts, gar nichts ge-

wirket haben, woraus sich ihr Ursprung erkennen ließe? Deine Worte sollten erst, in tote Buchstaben verwandelt, Worte des Lebens geworden sein? Sind die Bücher der einzige Weg, die Menschen zu erleuchten und zu bessern? Ist mündliche Überlieferung nichts? Und wenn mündliche Überlieferung tausend vorsätzlichen und unvorsätzlichen Verfälschungen unterworfen ist, sind es die Bücher nicht auch? Hätte Gott durch die nämliche Äußerung seiner unmittelbaren Gewalt nicht eben so wohl die mündlichen Überlieferungen vor Verfälschungen bewahren können, als wir sagen, daß er die Bücher bewahret hat? — O über den Mann, allmächtiger Gott! der ein Prediger deines Wortes sein will und so keck vorgibt, daß du, deine Absicht zu erreichen, nur den einzigen Weg gehabt, den du dir gefallen lassen, ihm kund zu machen! O über den Gottesgelehrten, der außer diesem einzigen Wege, den er sieht, alle andere Wege, weil er sie nicht sieht, platterdings leugnet! — Laß mich, gütiger Gott, nie so rechtgläubig werden, damit ich nie so vermessen werde! —

Wie viel kleine Nachrichten und Begriffe sind nicht auch wirklich durch bloße mündliche Überlieferung bis auf den heutigen Tag fortgepflanzet worden, ohne deren Hilfe wir schwerlich wohl die Schriften des N. T. vollkommen so verstehen und auslegen würden, als wir mit ihrer Hilfe tun? Dieses gilt nicht allein von den Katholiken, die es eingestehen, sondern auch von den Protestanten, ob deren es schon wenige zugeben.

Das apostolische Glaubensbekenntnis ist offenbar mehr aus einem mündlich überlieferten Lehrbegriffe entstanden, als unmittelbar aus der Schrift gezogen worden. Wäre es dieses, so würde es gewiß teils vollständiger, teils bestimmter sein. Daß es dieses nicht ist, läßt sich weniger aus der Mutmaßung erklären, daß es nur ein Formular für Täuflinge sein sollen, als daher, daß es den mündlich überlieferten Glauben enthält, der zur Zeit seiner Abfassung, als man die Bücher des N. Testaments so sorgfältig noch

nicht durchsiebt hatte, auch den Grund noch nicht erkannte, sie so sorgfältig durchsieben zu müssen, gänge und gäbe war.

Doch wo gerate ich hin? — Wohin der Hr. Pastor mir leichter ein Kreuz nachschlagen kann, mir lieber einen Fluch nachrufen wird, als mir folgen. — Also zurück und weiter!

VIII. (8)

War ein Zeitraum, in welchem sie (die christliche Religion) bereits so ausgebreitet war, in welchem sie sich bereits so vieler Seelen bemächtiget hatte, und in welchem gleichwohl noch kein Buchstabe aus dem von ihr aufgezeichnet war, was bis auf uns gekommen ist: so muß es auch möglich sein, daß alles, was die Evangelisten und Apostel geschrieben haben, wiederum verloren ginge und die von ihnen gelehrte Religion doch bestünde.

Es ist nicht spöttische Parodie, es ist mein herzlicher Ernst, wenn ich zum Teil die Worte des Hrn. Pastors gegen ihn selbst kehre und sage: „Bei aller Achtung, welche ich für die sonstige Geschicklichkeit und Verdienste des Hrn. Pastors um die theologische Literatur habe, kann ich mich doch nicht entbrechen, das, was er gegen diesen Satz erinnert, entweder für höchst gefährliche Heterodoxie oder für höchst hämische Verleumdung zu erklären." — Er wähle! Auch steht ihm beides zu Diensten.

Zuerst also seine Erinnerungen von seiten der Verleumdung. — Ein handgreifliches Sophisma! ruft er. Ei! aber doch wohl nicht nur für einen Mann, an dem die Hand verständiger und rechtgläubiger ist als der Kopf? „Denn", sagt er, „man setze nur für die Worte: in welchem gleichwohl noch kein Buchstabe aus dem von ihr aufgezeichnet war, was bis auf uns gekommen ist, diese: in welchem gleichwohl noch kein Wort aus dem von ihr geprediget war, was bis auf uns gekommen ist, so wird uns die Falschheit desselben in die

Augen leuchten." — Vortrefflich! — wo ist der Schriftsteller, dem ich nicht ein Sophisma, dem ich nicht eine Gotteslästerung anflicken will, sobald ich ihm statt seiner Worte andere unterschieben darf? Andere? bloß andere? Wenn es der billige, der christliche Hr. Pastor dabei bewenden ließe! Aber er schiebt mir statt meiner guten, statt meiner, wenn auch nicht einen wahren Sinn, doch einen Sinn habenden Worte Worte unter, die schlechterdings gar keinen Sinn haben. Ich sage: Die christliche Religion war, ehe von der christlichen Religion etwas aufgeschrieben wurde. Damit soll ich gesagt haben: die christliche Religion war, ehe die christliche Religion geprediget, geoffenbaret wurde. Das ist, ich soll gesagt haben: Die christliche Religion war, ehe die christliche Religion war. Bin ich denn aus dem Tollhause entlaufen, um so etwas zu sagen, zu schreiben?

Der Hr. Pastor fährt hierauf fort, mir Dinge vorzuhalten, an denen ich nie gezweifelt habe. Und warum? wozu? Damit seine Zeitungsleser glauben sollen, ich zweifle allerdings daran? — Schön! Seiner sehr anständig!

Nur wenn er nochmals in die Frage fällt: „Woher können wir nun die Lehren und Taten Christi und seiner Apostel wissen?" und er sich selbst darauf antwortet: „Allein aus den Schreiben der Evangelisten und Apostel," muß ich mich nochmals gegen dieses allein verwahren. Mit dem Zusatze, daß der größere Teil der Christen ihm dieses allein eben so wenig zugibt. Oder sind die Katholiken keine Christen? Wäre ich kein Christ, wenn ich in diesem Stücke mich auf die Seite der Katholiken neigte? Unartig genug, daß viele Protestanten den Beweis für die Wahrheit der christlichen Religion so führen, als ob die Katholiken durchaus keinen Anteil daran hätten! Ich dächte, wie nur das gegen das Christentum gelten kann, worauf weder Katholik noch Protestant zu antworten weiß, so müsse auch nur das zum Christentum gehören, was dem Katholiken und Protestanten gemein ist. Wenigstens kleidet es einen Theologen, von welchem Teile er auch sei, sehr schlecht,

einen Satz, von dem er weiß, daß ihn der andere Teil behauptet, in dem Munde eines Dritten, da, wo dieser Dritte weder Katholik noch Protestant sein will, als einen solchen zu verdammen, der die ganze christliche Religion schlechterdings aufhebe.

Und hier fängt sich die Heterodoxie des Hrn. Pastors an. Wie? die christliche Religion selbst würde verloren gehen, wenn es möglich wäre, daß die Schriften der Evangelisten und Apostel verloren gingen? Wie? So hat man noch keinen zuverlässigen Lehrbegriff aus diesen Schriften gezogen, der sich in andern Schriften erhalten würde? So ist derjenige, der seinen ganzen Glauben nur aus einem dergleichen Lehrbegriffe hat, kein Christ? So wird niemand gesund, als wer die Arzenei mitsamt der Schachtel verschlingt? — Man gebe nur acht, nun werde ich müssen gesagt haben, daß nicht allein die Schriften der Evangelisten und Apostel, sondern auch alles das, was jemals aus diesen Schriften gezogen worden, verloren gehen und dennoch die christliche Religion bestehen könnte. — Nun werde ich müssen gesagt haben, daß die christliche Religion bestehen könne, obgleich die christliche Religion verloren gänge.

Und doch darf man nur auf meine Absicht zurücksehen, in welcher ich die ganze Stelle geschrieben habe, die dem Hrn. Pastor ein solches Ärgernis ist. Ich will Einwürfe gegen den minder wichtigen Teil der Bibel auf ihren wahren Belang herabsetzen. Das ist meine Absicht. Und nur in dieser Absicht sage ich, daß derjenige, dessen Herz mehr Christ ist als der Kopf, sich ganz und gar an diese Einwürfe nicht kehre, weil er fühle, was andere sich zu denken begnügen, weil er allenfalls die ganze Bibel entbehren könnte. Er ist der zuversichtliche Sieger, der die Festungen liegen läßt und das Land einnimmt. Der Theolog ist der furchtsame Soldat, der sich an den Grenzfestungen den Kopf zerstößt und kaum das Land zu sehen bekömmt.

A propos! — Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts wollte ein abgesetzter Lutherscher Prediger aus der Pfalz mit

seiner Familie, die aus zusammengebrachten Kindern beiderlei Geschlechts bestand, sich nach einer von den Kolonien des britischen Amerika begeben. Das Schiff, worauf er überging, scheiterte an einer kleinen unbewohnten Bermudischen Insel, und von dem Schiffsvolke ersoff außer der Familie des Predigers fast alles. Der Prediger fand diese Insel so angenehm, so gesund, so reich an allem, was zur Unterhaltung des Lebens gehört, daß er sich gern gefallen ließ, die Tage seiner Wallfahrt daselbst zu beschließen. Der Sturm hatte unter andern eine kleine Kiste an das Land getrieben, in welcher bei allerlei Gerätschaft für seine Kinder auch ein Katechismus Lutheri sich befand. Es versteht sich, daß dieser Katechismus bei gänzlichem Mangel aller andern Bücher ein sehr kostbarer Schatz für ihn wurde. Er fuhr fort, seine Kinder daraus zu unterrichten, und starb. Die Kinder unterrichteten ihre Kinder wieder daraus und starben. Nur erst vor zwei Jahren ward wieder einmal ein englisches Schiff, auf welchem ein hessischer Feldprediger war, an diese Insel verschlagen. Der Feldprediger — ich könnte es aus seinen eigenen Briefen haben — ging mit einigen Matrosen, die frisches Wasser einnehmen sollten, ans Land und erstaunte nicht wenig, sich auf einmal in einem ruhigen lachenden Tale, unter einem nackten, fröhlichen Völkchen zu finden, das deutsch sprach, und zwar ein Deutsch, in welchem er nichts als Redensarten und Wendungen aus Luthers Katechismus zu hören glaubte. Er ward neugierig darob, und siehe, er fand, daß das Völkchen nicht allein mit Luthern sprach, sondern auch mit Luthern glaubte, und so orthodox glaubte als nur immer ein Feldprediger. Einige Kleinigkeiten ausgenommen. Der Katechismus war, wie natürlich, in den anderthalbhundert Jahren aufgebraucht, und sie hatten nichts davon mehr übrig als die Brettchen des Einbandes. „In diesem Brettchen," sagten sie, „steht das alles, was wir wissen." — „Hat es gestanden, meine Lieben!" sagte der Feldprediger. — „Steht noch, steht noch!" sagten sie. „Wir können zwar selbst nicht lesen, wissen auch

kaum was Lesen ist, aber unsere Väter haben es ihre Väter daraus herlesen hören. Und diese haben den Mann gekannt, der die Bretterchen geschnitten. Der Mann hieß Luther und lebte kurz nach Christo."

Ehe ich weiter erzähle, Hr. Pastor: waren diese guten Leutchen wohl Christen, oder waren sie keine? Sie glaubten sehr lebhaft, daß es ein höchstes Wesen gebe; daß sie arme, sündige Geschöpfe wären; daß dieses höchste Wesen dem ohngeachtet durch ein andres eben so hohes Wesen sie nach diesem Leben ewig glücklich zu machen die Anstalt getroffen. — Hr. Pastor, waren diese Leutchen Christen, oder waren sie keine?

Sie müssen notwendig sagen: sie waren keine. Denn sie hatten keine Bibel. — Barmherziger Gott! Unbarmherziger Priester! — Nein, ich erzähle Ihnen von diesem lieben, fröhlichen, glücklichen Völkchen weiter nichts.

Lieber schwatzen wir noch einen Augenblick über ein Ding, von dem es weit verzeihlicher ist, keine richtigen Begriffe zu haben. Der Hr. Pastor will beweisen, daß „überdem mein Satz der Erfahrung und Geschichte offenbar widerspreche." Aber was er desfalls anführet, ist so kahl, so oben abgeschöpft, daß er dergleichen Tiraden sich höchstens nur in seinen Texten erlauben müßte. Man höre nur! „Von dem neunten Jahrhunderte an," sagt er, „bis auf den Anfang des funfzehnten war ein Zeitraum, in welchem die Schriften der Evangelisten und Apostel beinahe verloren gegangen waren. Wer kannte außer wenigen Gelehrten die Bibel? Sie steckte in Handschriften und Übersetzung bis auf die Erfindung der Druckerei in den Klöstern." Warum sollen vom neunten bis zum funfzehnten Jahrhundert der Abschriften des N. Testaments wenigere gewesen sein als vom fünften bis aufs neunte? Warum vom fünften bis aufs neunte wenigere als vom ersten bis aufs fünfte? Gerade umgekehrt; die Codices der neutestamentlichen Schriften vermehrten sich mit der Folge der Zeit. Gerade waren dergleichen Codices im ersten und zweiten

Jahrhunderte am seltensten, und so selten, daß ganze große Gemeinden nur einen einzigen Codicem besaßen, den die Presbyteri der Gemeinde unter ihrem Schlosse hielten und den auch ohne ihre besondere Erlaubnis niemand lesen durfte. Getraut er sich von dem Zeitraume, den er angibt, eben das zu erweisen? Ich glaube meines wenigen Teils, daß in diesem Zeitraume mehr Abschriften der Bibel in dem einzigen Deutschland gewesen als in den zwei ersten Jahrhunderten in der ganzen Welt, den Grundtext des A. Testaments etwa ausgenommen. Oder will er zu verstehen geben, daß man mit dem neunten Jahrhunderte angefangen habe, dem gemeinen Manne die Bibel aus den Händen zu spielen? Das muß er wohl; denn er fährt fort: „Der große Haufe erfuhr aus derselben nichts mehr, als was ihm die römische Klerisei davon sagte, und diese sagte ihm nichts mehr, als was er ohne Nachteil ihres Interesse wissen konnte. Wie war in dieser Zeit die christliche Religion in Absicht auf den großen Haufen beschaffen? War sie mehr als ein verwandeltes Heidentum?" — Die strenge Wahrheit ist, daß die Bibel auch vor dem neunten Jahrhundert nie in den Händen des gemeinen Mannes gewesen war. Der gemeine Mann hatte nie mehr daraus erfahren, als ihm die Klerisei daraus mitteilen wollen. Und so hätte sich die Religion schon weit eher verschlimmern müssen, wenn es nicht wahr wäre, daß sie sich auch ohne unmittelbaren Gebrauch der Bibel erhalten könnte. »Cui assentiunt,« möchte ich aus dem Irenäus hinzusetzen, »multae gentes barbarorum, eorum, qui in Christum credunt, sine charta et atramento, scriptam habentes per Spiritum in cordibus suis salutem.« Endlich, wenn die christliche Religion vom neunten bis zum funfzehnten Jahrhunderte nur daher so verfiel, weil die Schrift beinahe verloren war, warum hätte sie sich denn nicht allgemeiner wieder aufgerichtet, seitdem die Schrift durch die Druckerei gleichsam wiedergefunden worden? Hat denn die römische Kirche seitdem nur eine einzige ihrer alten Lehren fahren lassen? Gibt es nicht Middletone, die sie

noch itzt für nichts Bessers als für ein abgeändertes Heidentum halten? Ich bin gewiß, der Hr. Pastor ist dieser erbaulichen Meinung sogar selbst. — Aber die Reformation doch? Diese haben wir doch wohl ganz dem ungehinderten häufigern Gebrauch der Bibel zu danken? — Auch das ist so ungezweifelt nicht. Denn die Reformation kam weniger dadurch zustande, daß man die Bibel besser zu brauchen anfing, als dadurch, daß man die Tradition zu brauchen aufhörte. Auch haben wir dem ungehinderten häufigern Gebrauch der Bibel eben so wohl den Socinianismus zu danken als die Reformation.

So wenigstens denke ich, unbekümmert, wie sehr sich der Hr. Pastor darüber wundert. Ich wundre mich nicht einmal, daß er sich wundert. Der Himmel erhalte uns nur noch lange in dem nämlichen Verhältnisse, daß er sich wundert und ich mich nicht.

IX. (9)

Die Religion ist nicht wahr, weil die Evangelisten und Apostel sie lehrten, sondern sie lehrten sie, weil sie wahr ist.

Jede scharfsinnige Unterscheidung läßt sich von einem, der seiner Sprache nur ein wenig mächtig ist, in eine Antithese bringen. Weil nun aber freilich nicht jede Antithese auf einer scharfsinnigen Unterscheidung beruhet, weil oft nur ein bloßes Wetterleuchten des Witzes ist, was ein zerschmetternder Strahl des Scharfsinnes sein sollte, zumal bei den lieben Dichtern, so ist der Name Antithese ein wenig verdächtig geworden. Das kömmt nun den Herren sehr gut zu Passe, die, ich weiß nicht, welchen natürlichen Widerwillen gegen allen Scharfsinn haben, besonders, wenn er sich nicht in ihre Alltagsworte kleidet. Sie schreien: „Antithese! Antithese!" Und damit haben sie alles widerlegt.

Auch diese Antithese sagt nichts! sagt der vielsagende Hr. Pastor. „Denn sind die Evangelisten und Apostel Männer

welche geredet und geschrieben haben, getrieben durch den h. Geist, so ist die christliche Religion wahr, weil die Evangelisten und Apostel, oder eigentlich weil Gott selbst sie gelehret hat. Der zweite Satz steht bloß müßig da."

Nun denn! so muß ich schon das Maß meiner Sünden häufen und eine Antithese mit einer andern Antithese unterstützen: Auch das, was Gott lehret, ist nicht wahr, weil es Gott lehren will, sondern Gott lehrt es, weil es wahr ist.

Steht der zweite Satz hier auch müßig? — Ja, wenn wir nicht wüßten, was diese Herren sich für einen schönen Begriff von dem Willen Gottes machten! Wenn wir nicht wüßten, daß nach ihrem Sinne Gott etwas wollen könne, bloß weil er es wolle! Und auch das ließe sich in gewissem Verstande von Gott noch sagen; so daß ich kaum weiß, wie ich ihren Unsinn in Worte fassen soll.

X. (10)

Aus ihrer innern Wahrheit müssen die schriftlichen Überlieferungen erkläret werden, und alle schriftliche Überlieferungen können ihr keine innere Wahrheit geben, wenn sie keine hat.

Das erste Wort, was der Hr. Pastor hierauf erwidert, ist: Gut! Und so freuete ich mich schon. Doch er läßt auf dieses Gut ein Aber folgen, und das sonderbarste Aber von der Welt. Sogleich ist nichts mehr gut, auch das nicht, was wir oben aus seinem eignen Munde haben.

Oben (VII. 7) hatte er selbst uns belehret, daß die innere Wahrheit der christlichen Religion auf der Übereinstimmung mit den Eigenschaften Gottes beruhe; und nun weiß er auf einmal von dieser innern Wahrheit kein Wort mehr, sondern setzt die hermeneutische Wahrheit entweder lediglich an ihre Stelle oder erklärt doch wenigstens die hermeneutische Wahrheit für die einzige Probe der innern. Als ob die innere Wahrheit eine Probe noch brauchte!

Als ob nicht vielmehr die innere Wahrheit die Probe der hermeneutischen sein müßte!

Man höre nur! Ich will des Hrn. Pastors vermeinte Widerlegung und meine Antwort in eine Art von Dialog bringen, welcher der Kanzeldialog heißen könnte. Nämlich: ich unterbreche den Hrn. Pastor, aber der Hr. Pastor hält sich nicht für unterbrochen. Er redet fort, ohne sich zu bekümmern, ob unsere Worte zusammenklappen oder nicht. Er ist aufgezogen und muß ablaufen. Also ein Dialog und kein Dialog.

Er. „Gut; aber derjenige, der mir die schriftlichen Überlieferungen aus ihrer innern Wahrheit erklären will, muß mich vorher überzeugen, daß er selbst von der innern Wahrheit derselben eine richtige und gegründete Vorstellung habe —"

Ich. Vorher? Warum vorher? Indem er das eine tut, tut er ja auch das andre. Indem er mir die innere Wahrheit eines geoffenbarten Satzes erklärt (ich sage: erklärt, nicht: bloß erklären will), beweiset er ja wohl genugsam daß er selbst von dieser innern Wahrheit eine richtige Vorstellung habe.

Er. — „und daß er sich nicht selbst ein Bild davon mache, das seinen Absichten gemäß ist."

Ich. Wenn seine Absichten keine innere Güte haben, so können die Religionssätze, die er mir beibringen will, auch keine innere Wahrheit haben. Die innere Wahrheit ist keine wächserne Nase, die sich jeder Schelm nach seinem Gesichte bossieren kann, wie er will.

Er. „Woher aber will er die Erkenntnis der innern Wahrheit der christlichen Religion nehmen —"

Ich. Woher die innere Wahrheit nehmen? Aus ihr selbst. Deswegen heißt sie ja die innere Wahrheit, die Wahrheit, die keiner Beglaubigung von außen bedarf.

Er. — „als aus den schriftlichen Überlieferungen oder aus den Schriften der Evangelisten und Apostel —"

Ich. Was müssen wir aus diesen nehmen? Die innere

Wahrheit oder unsere erste historische Kenntnis dieser Wahrheit? Jenes wäre eben so seltsam, als wenn ich ein geometrisches Theorem nicht wegen seiner Demonstration, sondern deswegen für wahr halten müßte, weil es im Euklides steht. Daß es im Euklides steht, kann gegründetes Vorurteil für seine Wahrheit sein, so viel man will. Aber ein anders ist, die Wahrheit aus Vorurteil glauben, und ein anders, sie um ihrer selbst willen glauben. Beides kann vielleicht in der Anwendung auf das Nämliche hinausführen; aber ist es darum das Nämliche? — Also ist es bloß die historische Kenntnis der innern Wahrheit, die wir einzig und allein aus den Schriften der Evangelisten und Apostel sollen schöpfen können? Aber der größere Teil der Christen versichert, daß es noch eine andere Quelle dieser historischen Kenntnis gebe, nämlich die mündliche Überlieferung der Kirche. Und allerdings ist es unwidersprechlich, daß die mündliche Überlieferung einmal die einzige Quelle derselben gewesen und daß sich schlechterdings keine Zeit angeben läßt, wenn sie nicht bloß zur zweiten Quelle geworden, sondern ganz und gar Quelle zu sein aufgehört habe. Doch dem sei, wie ihm wolle. Ich will hier nur Protestant sein; die neutestamentlichen Schriften mögen die einzige Quelle unserer historischen Kenntnis der Religion immerhin sein. Hat sich die erste, einzige Quelle seit siebzehnhundert Jahren nie ergossen? Ist sie nie in andere Schriften übergetreten? nie und nirgends in ihrer ursprünglichen Lauterkeit und Heilsamkeit in andere Schriften übergetreten? Müssen schlechterdings alle Christen aus ihr selbst schöpfen? Darf sich schlechterdings kein Christ an den nähern, zugänglichern Tiefen begnügen, in welche sie übergetreten ist? Das, das ist ja nur hier die Frage. — Darf er: warum könnten die Schriften der Evangelisten und Apostel nicht ohne seinen Nachteil verloren sein? verloren gehen? Warum dürfte er sie nicht als verloren gegangen ansehen, so oft man ihm mit Einwürfen gegen Stellen derselben zusetzt, die in dem Wesen seiner Religion nichts verändern? — Darf er nicht, so darf

er ohne Zweifel vornehmlich darum nicht, weil bis auf diesen Tag noch kein vollständiger untrüglicher Lehrbegriff aus ihnen gezogen worden, auch vielleicht ein dergleichen Lehrbegriff nun und nimmermehr aus ihnen gezogen werden kann. Denn nur dann wäre es allerdings notwendig, daß jeder mit seinen eignen Augen zusähe, jeder sein eigner Lehrer, jeder sein eigner Gewissensrat aus der Bibel würde. Aber wie bedauerte ich sodann euch, arme unschuldige Seelen, in Ländern geboren, deren Sprache die Bibel noch nicht redet! in Ständen geboren, die überall noch des ersten Grades einer bessern Erziehung ermangeln, noch überall nicht lesen lernen! Ihr glaubt Christen zu sein, weil ihr getauft worden. Unglückliche! Da hört ihr ja: daß lesen können eben so notwendig zur Seligkeit ist, als getauft sein!

Er. — „in der gehörigen Verbindung mit den Schriften des Alten Testaments."

Ich. Nun vollends gar! — Ich sorge, ich sorge, liebe fromme Idioten, ihr müßt noch Hebräisch lernen, wenn ihr eurer Seligkeit wollt gewiß sein!

Er. „Ich werde seiner Vernunft hier nichts einräumen, ob ich gleich allezeit voraussetze, daß die Lehrsätze der Religion, welche mir als die christliche vorgepredigt wird, nie einem allgemeinen und unstreitigen Grundsatze der Vernunft widersprechen müssen."

Ich. Hr. Pastor! Hr. Pastor! — Also besteht die ganze Vernunftmäßigkeit der christlichen Religion darin, daß sie nicht unvernünftig ist? — Und Sie schämen sich nicht in Ihr theologisches Herz, so etwas zu schreiben? — Schreiben Sie es, so predigen Sie es auch. Und das läßt man Sie in Hamburg predigen?

Er. „Wir erkennen also die Wahrheit der christlichen Religion nur alsdenn, wenn unsere Begriffe von derselben eben diejenigen sind, welche die schriftlichen Überlieferungen, die in der h. Schrift enthalten sind, davon in unsern Seelen hervorbringen sollen."

Ich. — Sollen! Aber welche sollen sie hervorbringen? — Können Sie es leugnen, Hr. Pastor, können Sie es sich selbst verhehlen, daß nur wenige Stellen des ganzen N. T. bei allen Menschen die nämlichen Begriffe hervorbringen? daß der bei weiten größere Teil bei diesen diese, bei andern andere Begriffe hervorbringt? Welches sind die rechten, die hervorgebracht werden sollen? Wer soll das entscheiden? Die Hermeneutik? Jeder hat seine eigene Hermeneutik. Welches ist die wahre? Sind sie alle wahr, oder ist keine wahr? Und dieses Ding, dieses mißliche, elende Ding soll die Probe der innern Wahrheit sein! Was wäre denn ihre Probe?

Er. „Freilich können die schriftlichen Überlieferungen der christlichen Religion keine innere Wahrheit geben, wenn sie keine hat."

Ich. Mich dünkt, Hr. Pastor, daß Sie oben ganz so freigebig nicht waren, wo es Ihnen innere Wahrheit eines Lehrsatzes genug schien, daß er geschrieben dastehe. Sie sind doch wohl nicht nur darum so freigebig, weil Sie aus der Sache, mit der Sie es sind, im Grunde nicht viel machen? weil Ihnen eine geoffenbarte Wahrheit, bei der sich nichts denken läßt, eben so lieb ist als eine, bei der sich etwas denken läßt?

Er. „Das soll sie aber auch nicht."

Ich. Schön, daß sie nicht soll, was sie nicht kann! — Wenn aber die schriftliche Überlieferung der christlichen Religion innere Wahrheit weder geben kann noch geben soll, so hat auch die christliche Religion ihre innere Wahrheit nicht von ihr. Hat sie sie nicht von ihr, so hängt sie auch von ihr nicht ab. Hängt sie von ihr nicht ab, so kann sie auch ohne sie bestehen. Dahin will ich ja nur.

Er. „Ihr Zweck ist also dieser: die innere Wahrheit derselben zu entdecken und zu beweisen."

Ich. Soll entdecken so viel heißen, als: zuerst bekannt machen, so habe ich schon bewiesen, daß die Schrift die innere Wahrheit der christlichen Religion der Welt nicht

zuerst bekannt gemacht hat. Hier setze ich noch hinzu, daß sie itzt den einzeln Menschen dieses noch weniger tut. Denn wir kommen alle mit den Grundbegriffen der Religion bereits versehen zu ihr. — Und beweisen! Soll beweisen hier nur so viel heißen, als: einen schriftlichen Belag geben, in welchem die Worte des zu beweisenden Satzes enthalten sind, so hat ja der Hr. Pastor selbst schon eingestanden, daß ein solcher Belag der innern Wahrheit nichts helfen kann, nichts helfen soll. Soll aber beweisen hier heißen, was es eigentlich heißt: die Verbindung einer Wahrheit mit andern anerkannten und ungezweifelten Wahrheiten dartun, so kann ja jedes andere Buch dieses eben so wohl als die Schrift, besonders nachdem es ihr die Schrift vorgetan. Und so wäre wieder nicht einzusehen, warum die christliche Religion itzt nicht ganz ohne die Schrift sollte bestehen können.

Er. „Folglich sind es leere Worte, wenn man die innere Wahrheit der christlichen Religion und die Überlieferungen, oder deutlicher die heilige Schrift, einander als zwei verschiedne Dinge entgegensetzen will." —

Ich. Entgegensetzen? Wer will denn diese zwei Dinge einander entgegensetzen? Ich? Ich behaupte ja nur, daß sie itzt von einander ganz unabhängig sein können. Sind denn jede zwei verschiedne Dinge einander entgegengesetzt? Wer das behauptet, mag freilich leere Worte machen; ich mache durchaus keine. Ich will dem Theologen die Schrift nicht nehmen, der allein an ihr seine Künste zu zeigen gelernt hat. Ich sehe es zu wohl ein, wie viel das gelehrte Studium der Schrift allen andern Kenntnissen und Wissenschaften aufgeholfen hat, in welche Barbarei wir leicht wieder versinken könnten, wenn es ganz aus der Welt verbannet würde. Aber der Theolog soll uns Christen sein gelehrtes Bibelstudium nur nicht für Religion aufdringen wollen! Er soll nur nicht gleich über Unchristen schreien, wenn er auf einen ehrlichen Laien stößt, der sich an dem Lehrbegriffe begnügt, den man längst für ihn aus der Bibel

gezogen, und diesen Lehrbegriff nicht sowohl deswegen für wahr hält, weil er aus der Bibel gezogen, sondern weil er einsieht, daß er Gott anständiger und dem menschlichen Geschlechte ersprießlicher ist als die Lehrbegriffe aller andern Religionen; weil er fühlt, daß ihn dieser christliche Lehrbegriff beruhiget.

Er. — „Eben so vergeblich, als wenn man sagen wollte: man muß die Gesetze eines Gesetzgebers aus seiner innern Gerechtigkeit erklären. Umgekehrt: die innere Gerechtigkeit eines Gesetzgebers muß aus seinem Gesetze erkannt und beurteilet werden."

Ich. Der Hr. Pastor sind doch in allen Ihren Instanzen und Erläuterungen ganz sonderbar unglücklich. Umgekehrt! sage ich nun wiederum. Und wenn die Wahrheit kein Wetterhahn ist, so wird sie es hoffentlich wohl bei meinem Kommando bewenden lassen. Was? die Gesetze eines Gesetzgebers müßten nicht aus seiner innern Gerechtigkeit erklärt werden? Wenn der Buchstabe des Gesetzes einen trifft, den der Gesetzgeber zu treffen unmöglich kann die Absicht gehabt haben; wenn, dem Buchstaben nach, Strafe auf einen fällt, auf dessen in ihrer Art einzige Handlung, die der Gesetzgeber nicht vorhersehen können, vielmehr Belohnung als Strafe stehen müßte: verläßt der Richter nicht mit Fug den Buchstaben und holt seinen Ausspruch aus der innern Gerechtigkeit her, von der er annimmt, daß sie dem Gesetzgeber beigewohnet habe? — Was? die innere Gerechtigkeit eines Gesetzgebers müsse aus seinen Gesetzen erkannt und erklärt werden? Solon war doch wohl auch Gesetzgeber? Und Solon würde sehr unzufrieden gewesen sein, wenn man ihm nicht eine lautrere, vollkommnere Gerechtigkeit hätte zutrauen wollen, als aus seinen Gesetzen sichtbar war. Denn als man ihn fragte, ob er seinen Bürgern die besten Gesetze gegeben habe, was antwortete er? „*῾Οτι οὐ τους καθαπαξ καλλιστους, ἀλλ' ὧν ἐδυναντο τους καλλιστους.*" „Die besten schlechterdings nun freilich nicht, aber doch die besten, deren sie fähig waren." Also! —

Doch ich bin es herzlich satt, mit einem Tauben länger zu reden. Sonst könnte ich hier nicht unschicklich einer Anwendung dieser Worte des Solon noch gedenken, die dem Hrn. Pastor höchst ärgerlich sein würde, wenn er nicht etwa schon wüßte, daß sie ein Kirchenvater gemacht hat. Und doch, was würden ohne Ausnahme die armen Kirchenväter für Wischer von unsern Lutherschen Pastoren bekommen, wenn sie itzt schrieben! Dieser nämliche Kirchenvater entbricht sich nicht, eine zweifache christliche Religion gelten zu lassen: eine für den gemeinen Mann und eine andere für den feinern, gelehrtern Kopf, die unter jener nur verborgen liege. So weit gehe ich doch noch lange nicht. Bei mir bleibt die christliche Religion die nämliche; nur daß ich die Religion von der Geschichte der Religion will getrennet wissen. Nur daß ich mich weigere, die historische Kenntnis von ihrer Entstehung und ihrer Fortpflanzung und eine Überzeugung von dieser Kenntnis, die schlechterdings bei keiner historischen Wahrheit sein kann, für unentbehrlich zu halten. Nur daß ich die Einwürfe, die gegen das Historische der Religion gemacht werden, für unerheblich erkläre, sie mögen beantwortet werden können oder nicht. Nur daß ich die Schwächen der Bibel nicht für Schwächen der Religion halten will. Nur daß ich die Prahlerei des Theologen nicht leiden kann, welcher dem gemeinen Manne weismacht, jene Einwürfe wären alle schon längst beantwortet. Nur daß ich den kurzsichtigen Hermeneutiker verschmähe, der Möglichkeiten auf Möglichkeiten türmet, um die Möglichkeit zu erhärten, daß diese Schwächen auch wohl keine Schwächen sein könnten; der eine kleine Bresche, welche der Feind geschossen, nicht anders zu stopfen weiß, als durch einen weit größern Wallbruch, den er anderwärts mit eignen Händen macht.

Und damit soll ich mich an der christlichen Religion versündiget haben? Damit? Damit, daß ich geschrieben: „Was gehen den Christen des Theologen Hypothesen und Erklärungen und Beweise an? Ihm ist es doch einmal da,

das Christentum, welches er so wahr, in welchem er sich so selig fühlet. Wenn der Paralytikus die wohltätigen Schläge des elektrischen Funken erfährt, was kümmert es ihn, ob Nollet, oder ob Franklin, oder ob keiner von beiden Recht hat?"

Doch daß ich auch das geschrieben habe, läßt der Hr. Pastor seinen Zeitungslesern zu melden wohl bleiben. Gleichwohl ist nur zur Rechtfertigung eines Christen solcher Art die ganze Stelle hinzugefügt worden, über die er einen so kauderwelschen Kommentar zu machen für gut befunden. Nur dieses war die Absicht dieser Stelle. Nur dem fühlenden Christen sollte darin eine Schanze versichert werden, in welche er sich getrost werfen könne, wenn er mit seinen mutigern Theologen das Feld nicht mehr zu halten wage. Daß die Theologen, und die Theologen einer jeden Sekte den Walplatz nicht so bald räumen, auch nicht so bald zu räumen brauchen, besonders wenn sie sich nur mit ihresgleichen herumschlagen, wer weiß das nicht? Habe auch ich es nicht genug gesagt? Habe ich nicht mit ausdrücklichen Worten bekannt, daß jeder Theolog in dem Geiste seines angenommenen Systems Antworten genug haben werde? Habe ich nicht selbst einen Versuch gemacht, ihm mit einigen dieser Antworten vorzugreifen? Taugt dieser mein Versuch nicht viel, wie leicht möglich ist, so mach' es besser, wer kann! Das wünsche ich ja nur. Bloß darum machte ich ja nur die Fragmente bekannt. Oder meint man, weil ich völlig befriedigende Antworten wünschte und hoffte, hätte ich meinen Trost auf den Fall, daß dergleichen Antworten nicht erfolgten, lieber zurückbehalten sollen? Warum das? Wollte ich denn durch diesen Trost im voraus alle Antworten für überflüssig erklären? Er war ja bloß dem einfältigen Christen und nicht dem Theologen gegeben, dieser Trost; wenigstens nur demjenigen Theologen zugleich gegeben, der über seine höhere Weisheit nicht verlernt hat, auch bloß einfältiger Christ zu sein.

Daß diesen Trost, den ich für das unersteiglichste Boll-

werk des Christentums halte, der Hr. Pastor einen strohernen Schild nennt, tut mir seinetwegen sehr leid. Er ist, fürchte ich, in seinen theologischen Kriegen von der Heterodoxie des Feindes nicht unangesteckt geblieben; mehr davon angesteckt worden, als er sich auf einer Hamburgischen Kanzel wird wollen merken lassen; mehr, als er sich vielleicht noch selbst abgemerkt hat. Denn auch er muß also alles innere Gefühl des Christentums leugnen. Und wenn man ihn auf der Kanzel noch nicht ausrufen hören: „Gefühl! Was Gefühl? Gefühl ist ein stroherner Schild. Unsere Hermeneutik, unsere symbolischen Bücher, das, das sind das alles schirmende, undurchdringliche, diamantene Schild des Glaubens!" so kömmt es vermutlich nur daher, weil selbst in den symbolischen Büchern auf den strohernen Schild noch gerechnet wird. Von Stroh möchte er daher auch immer sein; denn es gibt dort mehr stroherne Schilde. Wenn er nur nicht zugleich so schmal wäre! Aber da hat nur eben ein einzelner Mensch, die Religion im Herzen, darunter Raum. Was soll ein Pastor damit, wenn er nicht auch seine Bibel, nicht auch seine ganze liebe Gemeinde mit eins darunter bergen kann?

Wie treuherzig der Hr. Pastor auch sonach allen seinen werten Herren Kollegen anrät, lieber offenbar feldflüchtig zu werden, als sich dieses Schildes zu bedienen, ist wohl noch wert, mit seinen eignen Worten gehört zu werden: „Ich würde," sagt er mit bebender Stimme, „den Christen, der zugleich Theolog ist, sehr bedauern, wenn er sich aus Mangel andrer Gründe in der traurigen Notwendigkeit sehen sollte, diesen aus Stroh geflochtenen Schild den in den Fragmenten befindlichen feurigen Pfeilen entgegenzuhalten." — Das würde gewissermaßen auch ich tun. Wenigstens würde ich die Achseln über ihn zucken, daß er sein Handwerk so schlecht verstünde. Aber wer sprach denn von einem Christen, der zugleich Theolog ist? Sollten denn, müssen denn alle Christen zugleich Theologen sein? Ich habe noch immer die besten Christen unter denen gefunden,

die von der Theologie am wenigsten wußten. Warum können die nicht einen strohernen Schild haben, die unter feurige Pfeile nicht kommen? Hilft ein stroherner Schild gegen feurige Pfeile nicht, so hilft er doch gegen Hiebe. — Der entschlossene Hr. Pastor fährt fort: „Ich würde ihm (dem Christen, der zugleich Theolog ist) lieber raten, gar die Flucht zu nehmen." — Wenn er glaubt, daß er schlechterdings den Theologen seiner Sekte beibehalten muß: Glück auf den Weg! Genug, daß diejenigen bei der Fahne halten, die nur Christen sind! — „Denn durch Anwendung dieser von dem Hrn. Herausgeber an die Hand gegebnen Sätze würde er die Bibel preisgeben, um die Religion zu retten; aber welche Religion?" — Welche? Die nämliche, aus welcher die Bibel entstand. Die nämliche, die man in spätern Zeiten, als sie in ihrer ursprünglichen Lauterkeit sollte verloren gegangen sein, wieder aus der Bibel zog. Oder ist noch keine zuverlässig daraus gezogen worden? Ist die daraus gezogene nur provisorie, nicht wirklich die christliche? Das muß wohl; denn der Hr. Pastor sagt so ganz entscheidend: „Gewiß nicht die christliche, als welche mit der Bibel steht und fällt." — Das tut mir leid! Und die Bibel steht und fällt? Doch wohl mit ihrer Theopneustie? Allerdings muß er sagen: Wenn ohne Bibel kein Christentum ist, so ist ohne Theopneustie keine Bibel.

Und hier sei mir erlaubt, mich auf die Stelle eines andern zurückzuziehen, an welche mich die nämlichen Worte stehen und fallen erinnern. „Die Frage," sagt ein Mann,*) der sich um die Bibel zu verdient gemacht hat, als daß es ihm, nach des Hrn. Pastors eigner Art zu folgern, nicht mit der christlichen Religion ein Ernst sein sollte, — „die Frage, ob die Bücher des N. Testaments von Gott eingegeben sind, ist der christlichen Religion nicht völlig so wichtig als die vorige, ob sie echt sind? Sie steht und fällt nicht so schlechterdings mit ihr. Gesetzt, Gott hätte keines der Bücher des N. Testaments inspiriert,

sondern Matthäum, Markum, Lukam, Johannem, Paulum bloß sich selbst überlassen, zu schreiben, was sie wußten, die Schriften wären aber nur alt, echt und glaubwürdig, so würde die christliche Religion die wahre bleiben. Die Wunder, durch die sie bestätiget ist, würden ihre Wahrheit eben so gut beweisen, wenn auch die Zeugen derselben nicht inspirierte, sondern bloß menschliche Zeugen wären; denn ohnehin setzen wir bei Untersuchung der Wahrheit dieser Wunder gar nicht das göttliche Ansehen der Schriftsteller zum voraus, sondern betrachten sie bloß als menschliche Zeugen. Wären die Wunder wahr, die der Evangelist erzählte, so würden auch die Reden Christi, die dadurch bestätiget sind, ein untrügliches Gottes Wort sein, doch mit dieser kleinen Furcht und Ausnahme, daß der Erzähler vielleicht etwas nicht recht gefasset und es uns nicht völlig richtig aufbehalten haben könnte; und aus den Briefen der Apostel, gesetzt, sie hätten in Nebensachen gefehlt, würden wir doch die so oft wiederholten Hauptsachen der christlichen Religion, die zu predigen Christus sie aussandte, so gut lernen können, als etwa aus Bülfingern Wolffens Lehrsätze der Philosophie. Es wäre also ganz wohl möglich, daß jemand an der göttlichen Eingebung der sämtlichen Schriften des N. T. einen Zweifel hätte, oder sie sogar leugnete, und doch die christliche Religion von Herzen glaubte; ja, es gibt wirklich so Denkende, zum Teil in der Stille, zum Teil auch öffentlich, die man nicht sogleich zu den Unchristen rechnen darf. Gar nicht zu ihrer Verunglimpfung, sondern bloß als Faktum sei es gesagt: manche alte Ketzer, die die Schriften des N. Testaments für echt, aber doch nicht für untrügliches Principium cognoscendi gelten ließen, sondern sich zu Richtern über die Apostel aufwarfen, könnten wohl eben so gedacht haben." —

Wie weit würde der Schutz dieser Stelle über mich herausreichen, wenn ich unter dieser Stelle Schutz suchen müßte! Aber das brauche ich nicht; und noch weniger habe ich die Sitte boshafter Bettelleute hiermit nachmachen wollen,

die sich einen hastigen Hund nicht anders vom Leibe zu halten wissen, als dadurch, daß sie ihn auf einen andern hetzen. Denn wenn ich den Hrn. Pastor Goeze kenne, so versteht er seinen Vorteil zu wohl, daß er nicht lieber mich festhalten, als frischerdings auf einen Michaelis losgehen sollte.

Gedanken über die Herrnhuter

— — Oro atque obsecro ut multis injuriis jactatam atque agitatam aequitatem in hoc tandam loco confirmari patiamini.
Cicero pro Publ. Quintio.

1750.

Die Siege geben dem Kriege den Ausschlag, sie sind aber sehr zweideutige Beweise der gerechten Sache, oder vielmehr, sie sind gar keine.

Die gelehrten Streitigkeiten sind eben so wohl eine Art von Kriegen, als die kleinen Zuzus eine Art von Hunden sind. Was liegt daran, ob man über ein Reich oder über eine Meinung streitet, ob der Streit Blut oder Tinte kostet? Genug, man streitet.

Und also wird auch hier der, welcher Recht behält, und der, welcher Recht behalten sollte, nur selten einerlei Person sein.

Tausend kleine Umstände können den Sieg bald auf diese, bald auf jene Seite lenken. Wie viele würden aus der Rolle der Helden auszustreichen sein, wenn die Wirkung von solchen kleinen Umständen, das Glück nämlich, seinen Anteil von ihren bewundernswürdigen Taten zurücknehmen wollte?

Laßt den und jenen großen Gelehrten in einem andern Jahrhunderte geboren werden, benehmt ihm die und jene Hilfsmittel, sich zu zeigen, gebt ihm andre Gegner, setzt ihn in ein ander Land, und ich zweifle, ob er derjenige

bleiben würde, für den man ihn jetzo hält. Bleibt er es nicht, so hat ihn das Glück groß gemacht.

Ein Sieg, den man über Feinde davonträgt, welche sich nicht verteidigen können oder nicht wollen, welche sich ohne Gegenwehr gefangen nehmen oder ermorden lassen, welche, wann sie einen Gegenstreich führen, aus Mattigkeit durch ihren eigenen Hieb zu Boden fallen: wie ist so ein Sieg zu nennen? Man mag ihn nennen, wie man will, so viel weiß ich, daß er kein Sieg ist, außer etwa bei denen, die, wenn sie siegen sollen, ohne zu kämpfen siegen müssen.

Auch unter den Gelehrten gibt es dergleichen Siege. Und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht die Siege unserer Theologen, die sie bisher über die Herrnhuter erhalten zu haben glauben, von dieser Art wären.

Ich bin auf den Einfall gekommen, meine Gedanken über diese Leute aufzusetzen. Ich weiß es, sie sind entbehrlich, aber nicht entbehrlicher als ihr Gegenstand, welcher wenigstens zu einem Strohmanne dient, an dem ein junger und mutiger Gottesgelehrter seine Fechterstreiche in Übung zu bringen lernen kann. Die Ordnung, der ich folgen werde, ist die liebe Ordnung der Faulen. Man schreibt, wie man denkt; was man an dem gehörigen Ort ausgelassen hat, holet man bei Gelegenheit nach; was man aus Versehen zweimal sagt, das bittet man den Leser das andre Mal zu übergehen.

Ich werde sehr weit auszuholen scheinen. Allein ehe man sich's versieht, so bin ich bei der Sache.

Der Mensch ward zum Tun und nicht zum Vernünfteln erschaffen. Aber eben deswegen, weil er nicht dazu erschaffen ward, hängt er diesem mehr als jenem nach. Seine Bosheit unternimmt allezeit das, was er nicht soll, und seine Verwegenheit allezeit das, was er nicht kann. Er, der Mensch, sollte sich Schranken setzen lassen?

Glückselige Zeiten, als der Tugendhafteste der Gelehrteste war! als alle Weisheit in kurzen Lebensregeln bestand!

Sie waren zu glückselig, als daß sie lange hätten dauern

können. Die Schüler der sieben Weisen glaubten ihre Lehrer gar bald zu übersehen. Wahrheiten, die jeder fassen, aber nicht jeder üben kann, waren ihrer Neubegierde eine allzu leichte Nahrung. Der Himmel, vorher der Gegenstand ihrer Bewunderung, ward das Feld ihrer Mutmaßungen. Die Zahlen öffneten ihnen ein Labyrinth von Geheimnissen, die ihnen um so viel angenehmer waren, je weniger sie Verwandtschaft mit der Tugend hatten.

Der weiseste unter den Menschen, nach einem Ausspruche des Orakels, in dem es sich am wenigsten gleich war, bemühte sich, die Lehrbegierde von diesem verwegenen Fluge zurückzuholen. „Törichte Sterbliche, was über euch ist, ist nicht für euch! Kehret den Blick in euch selbst! In euch sind die unerforschten Tiefen, worinnen ihr euch mit Nutzen verlieren könnt. Hier untersucht die geheimsten Winkel! Hier lernet die Schwäche und Stärke, die verdeckten Gänge und den offenbaren Ausbruch eurer Leidenschaften! Hier richtet das Reich auf, wo ihr Untertan und König seid! Hier begreifet und beherrschet das einzige, was ihr begreifen und beherrschen sollt: euch selbst!"

So ermahnte Sokrates oder vielmehr Gott durch den Sokrates.

„Wie?" schrie der Sophist. „Lästerer unserer Götter! Verführer des Volks! Pest der Jugend! Feind des Vaterlandes! Verfolger der Weisheit! Beneider unsers Ansehens! Auf was zielen deine schwärmerische Lehren? uns die Schüler zu entführen? uns den Lehrstuhl zu verschließen? uns der Verachtung und der Armut preiszugeben?"

Allein was vermag die Bosheit gegen einen Weisen? Kann sie ihn zwingen, seine Meinung zu ändern? die Wahrheit zu verleugnen? Beweinenswürdiger Weise, wenn sie so stark wäre! Lächerliche Bosheit, die ihm, wenn sie es weit bringt, nichts als das Leben nehmen kann! Daß Sokrates ein Prediger der Wahrheit sei, sollten auch seine Feinde bezeugen, und wie hätten sie es anders bezeugen können, als daß sie ihn töteten?

Nur wenige von seinen Jüngern gingen den von ihm gezeigten Weg. Plato fing an zu träumen und Aristoteles zu schließen. Durch eine Menge von Jahrhunderten, wo bald dieser, bald jener die Oberhand hatte, kam die Weltweisheit auf uns. Jener war zum Göttlichen, dieser zum Untrüglichen geworden. Es war Zeit, daß Cartesius aufstand. Die Wahrheit schien unter seinen Händen eine neue Gestalt zu bekommen, eine desto betrüglichere, je schimmernder sie war. Er eröffnete allen den Eingang ihres Tempels, welcher vorher sorgfältig durch das Ansehen jener beiden Tyrannen bewacht ward. Und das ist sein vorzügliches Verdienst.

Bald darauf erschienen zwei Männer, die trotz ihrer gemeinschaftlichen Eifersucht einerlei Absicht hatten. Beiden hatte die Weltweisheit noch allzu viel Praktisches. Ihnen war es vorbehalten, sie der Meßkunst zu unterwerfen. Eine Wissenschaft, wovon dem Altertume kaum die ersten Buchstaben bekannt waren, leitete sie mit sichern Schritten bis zu den verborgensten Geheimnissen der Natur. Sie schienen sie auf der Tat ertappt zu haben.

Ihre Schüler sind es, welche jetzo dem sterblichen Geschlechte Ehre machen und auf den Namen der Weltweisen ein gar besonderes Recht zu haben glauben. Sie sind unerschöpflich in Entdeckung neuer Wahrheiten. Auf dem kleinsten Raum können sie durch wenige mit Zeichen verbundene Zahlen Geheimnisse klar machen, wozu Aristoteles unerträgliche Bände gebraucht hatte. So füllen sie den Kopf, und das Herz bleibt leer. Den Geist führen sie bis in die entferntesten Himmel, unterdessen da das Gemüt durch seine Leidenschaften bis unter das Vieh heruntergesetzt wird.

Allein mein Leser wird ungeduldig werden. Er erwartet ganz was anders als die Geschichte der Weltweisheit in einer Nuß. Ich muß ihm also sagen, daß ich bloß dieses deswegen vorangeschickt, damit ich durch ein ähnliches Beispiel zeigen könne, was die Religion für ein Schicksal ge-

habt hat, und dieses wird mich weit näher zu meinem Zwecke bringen.

Ich behaupte also: es ging der Religion wie der Weltweisheit.

Man gehe in die ältesten Zeiten. Wie einfach, leicht und lebendig war die Religion des Adams? Allein wie lange? Jeder von seinen Nachkommen setzte nach eignem Gutachten etwas dazu. Das Wesentliche wurde in einer Sündflut von willkürlichen Sätzen versenkt. Alle waren der Wahrheit untreu geworden, nur einige weniger als die andern, die Nachkommen Abrahams am wenigsten. Und deswegen würdigte sie Gott einer besondern Achtung. Allein nach und nach ward auch unter ihnen die Menge nichts bedeutender und selbsterwählter Gebräuche so groß, daß nur wenige einen richtigen Begriff von Gott behielten, die übrigen aber an dem äußerlichen Blendwerke hängen blieben und Gott für ein Wesen hielten, das nicht leben könne, wenn sie ihm nicht seine Morgen- und Abendopfer brächten.

Wer konnte die Welt aus ihrer Dunkelheit reißen? Wer konnte der Welt den Aberglauben besiegen helfen? Kein Sterblicher. *Θεος ἀπο μηχανης.*

Christus kam also. Man vergönne mir, daß ich ihn hier nur als einen von Gott erleuchteten Lehrer ansehen darf. Waren seine Absichten etwas anders, als die Religion in ihrer Lauterkeit wiederherzustellen und sie in diejenigen Grenzen einzuschließen, in welchen sie desto heilsamere und allgemeinere Wirkungen hervorbringt, je enger die Grenzen sind? „Gott ist ein Geist, den sollt ihr im Geist anbeten!" Auf was drang er mehr als hierauf? und welcher Satz ist vermögender, alle Arten der Religion zu verbinden, als dieser? Aber eben diese Verbindung war es, welche Priester und Schriftgelehrten wider ihn erbitterte. „Pilatus, er lästert unsern Gott; kreuzige ihn!" Und aufgebrachten Priestern schlägt ein schlauer Pilatus nichts ab.

Ich sage es noch einmal, ich betrachte hier Christum nur als einen von Gott erleuchteten Lehrer. Ich lehne

aber alle schreckliche Folgerungen von mir ab, welche die Bosheit daraus ziehen könnte.

Das erste Jahrhundert war so glücklich, Leute zu sehen, die in der strengsten Tugend einhergingen, die Gott in allen ihren Handlungen lobten, die ihm auch für das schmählichste Unglück dankten, die sich um die Wette bestrebten, die Wahrheit mit ihrem Blute zu versiegeln.

Allein sobald man müde würde, sie zu verfolgen, sobald wurden die Christen müde, tugendhaft zu sein. Sie bekamen nach und nach die Oberhand und glaubten, daß sie nun zu nichts weniger als zu ihrer ersten heiligen Lebensart verbunden wären. Sie waren dem Sieger gleich, der durch gewisse anlockende Maximen sich Völker unterwürfig macht, sobald sie sich ihm aber unterworfen haben, diese Maximen zu seinem eigenen Schaden verläßt.

Das Schwert nutzt man im Kriege, und im Frieden trägt man es zur Zierde. Im Kriege sorgt man nur, daß es scharf ist. Im Frieden putzt man es aus und gibt ihm durch Gold und Edelsteine einen falschen Wert.

So lange die Kirche Krieg hatte, so lange war sie bedacht, durch ein unsträfliches und wunderbares Leben ihrer Religion diejenige Schärfe zu geben, der wenig Feinde zu widerstehen fähig sind. Sobald sie Friede bekam, sobald fiel sie darauf, ihre Religion auszuschmücken, ihre Lehrsätze in eine gewisse Ordnung zu bringen und die göttliche Wahrheit mit menschlichen Beweisen zu unterstützen.

In diesen Bemühungen war sie so glücklich, als man es nur hoffen konnte. Rom, das vorher allen besiegten Völkern ihre väterlichen Götter ließ, das sie sogar zu seinen Göttern machte und durch dieses kluge Verfahren höher als durch seine Macht stieg, Rom ward auf einmal zu einem verabscheuungswürdigen Tyrannen der Gewissen. Und dieses, so viel ich einsehe, war die vornehmste Ursache, warum das römische Reich von einem Kaiser zu dem andern immer mehr und mehr fiel. Doch diese Betrachtung gehöret nicht zu meinem Zweck. Ich wollte nur wünschen, daß ich

meinen Leser Schritt vor Schritt durch alle Jahrhunderte führen und ihm zeigen könnte, wie das ausübende Christentum von Tag zu Tag abgenommen hat, da unterdessen das beschauende durch phantastische Grillen und menschliche Erweiterungen zu einer Höhe stieg, zu welcher der Aberglaube noch nie eine Religion gebracht hat. Alles hing von einem einzigen ab, der desto öfterer irrte, je sicherer er irren konnte.

Man kennt diejenigen, die in diesen unwürdigen Zeiten zuerst wieder mit ihren eigenen Augen sehen wollten. Der menschliche Verstand läßt sich zwar ein Joch auflegen; sobald man es ihm aber zu sehr fühlen läßt, sobald schüttelt er es ab. Huß und einige andre, die das Ansehen des Statthalters Christi nur in diesem und jenem Stücke zweifelhaft machten, waren die gewissen Vorboten von Männern, welche es glücklicher gänzlich über den Haufen werfen würden.

Sie kamen. Welch feindseliges Schicksal mußte zwei Männer über Worte, über ein Nichts uneinig werden lassen, welche am geschicktesten gewesen wären, die Religion in ihrem eigentümlichen Glanze wiederherzustellen, wenn sie mit vereinigten Kräften gearbeitet hätten? Selige Männer, die undankbaren Nachkommen sehen bei eurem Lichte, und verachten euch. Ihr waret es, die ihr die wankenden Kronen auf den Häuptern der Könige feste setztet, und man verlacht euch als die kleinsten, eigennützigsten Geister.

Doch die Wahrheit soll bei meinem Lobspruche nicht leiden. Wie kam es, daß Tugend und Heiligkeit gleichwohl so wenig bei euren Verbesserungen gewann? Was hilft es, recht zu glauben, wenn man unrecht lebt? Wie glücklich, wenn ihr uns eben so viel fromme als gelehrte Nachfolger gelassen hättet! Der Aberglaube fiel. Aber eben das, wodurch ihr ihn stürztet, die Vernunft, die so schwer in ihrer Sphäre zu erhalten ist, die Vernunft führte euch auf einen andern Irrweg, der zwar weniger von der Wahrheit, doch desto weiter von der Ausübung der Pflichten eines Christen entfernt war.

Und jetzo, da unsre Zeiten — soll ich sagen: so glücklich? oder: so unglücklich? — sind, daß man eine so vortreffliche Zusammensetzung von Gottesgelahrtheit und Weltweisheit gemacht hat, worinne man mit Mühe und Not eine von der andern unterscheiden kann, worinne eine die andere schwächt, indem diese den Glauben durch Beweise erzwingen und jene die Beweise durch den Glauben unterstützen soll: jetzo, sage ich, ist durch diese verkehrte Art, das Christentum zu lehren, ein wahrer Christ weit seltner als in den dunklen Zeiten geworden. Der Erkenntnis nach sind wir Engel und dem Leben nach Teufel.

Ich will es dem Leser überlassen, mehr Gleichheiten zwischen den Schicksalen der Religion und der Weltweisheit aufzusuchen. Er wird durchgängig finden, daß die Menschen in der einen wie in der andern nur immer haben vernünfteln, niemals handeln wollen.

Nun kömmt es darauf an, daß ich diese Betrachtung auf die Herrnhuter anwende. Es wird leicht sein. Ich muß aber vorher einen kleinen Sprung zurück auf die Philosophie tun.

Man stelle sich vor, es stünde zu unsern Zeiten ein Mann auf, welcher auf die wichtigsten Verrichtungen unserer Gelehrten von der Höhe seiner Empfindungen verächtlich herabsehen könnte, welcher mit einer Sokratischen Stärke die lächerlichen Seiten unserer so gepriesenen Weltweisen zu entdecken wüßte und mit einem zuversichtlichen Tone auszurufen wagte:

„Ach, eure Wissenschaft ist noch der Weisheit Kindheit,
Der Klugen Zeitvertreib, ein Trost der stolzen Blindheit!"

Gesetzt, alle seine Ermahnungen und Lehren zielten auf das einzige, was uns ein glückliches Leben verschaffen kann, auf die Tugend. Er lehrte uns des Reichtums entbehren, ja ihn fliehen. Er lehrte uns unerbittlich gegen uns selbst, nachsehend gegen andre sein. Er lehrte uns das Verdienst, auch wenn es mit Unglück und Schmach überhäuft ist,

hochachten und gegen die mächtige Dummheit verteidigen. Er lehrte uns die Stimme der Natur in unsern Herzen lebendig empfinden. Er lehrte uns Gott nicht nur glauben, sondern, was das Vornehmste ist, lieben. Er lehrte uns endlich, dem Tode unerschrocken unter die Augen gehen und durch einen willigen Abtritt von diesem Schauplatze beweisen, daß man überzeugt sei, die Weisheit würde uns die Maske nicht ablegen heißen, wenn wir unsere Rolle nicht geendigt hätten. Man bilde sich übrigens ein, dieser Mann besäße nichts von aller der Kenntnis, die desto weniger nutzt, je prahlender sie ist. Er wäre weder in den Geschichten noch in den Sprachen erfahren. Er kenne die Schönheiten und Wunder der Natur nicht weiter, als in soferne sie die sichersten Beweise von ihrem großen Schöpfer sind. Er habe alles das unerforscht gelassen, wovon er, bei Toren zwar mit weniger Ehre, allein mit desto mehr Befriedigung seiner selbst, sagen kann: Ich weiß es nicht, ich kann es nicht einsehen. Gleichwohl mache dieser Mann Anspruch auf den Titel eines Weltweisen. Gleichwohl wäre er so beherzt, ihn auch Leuten abzustreiten, welchen öffentliche Ämter das Recht dieses blendenden Beinamens gegeben haben. Wenn er es nun gar, indem er in allen Gesellschaften der falschen Weisheit die Larve abriß, dahin brächte, daß ihre Hörsäle, ich will nicht sagen leer, doch minder voll würden: ich bitte euch, meine Freunde, was würden unsere Philosophen mit diesem Manne anfangen? Würden sie sagen: „Wir haben geirret: ja, er hat Recht!"? Man muß keinen Philosophen kennen, wenn man glaubt, er sei fähig, zu widerrufen.

„Hu!" würde ein stolzer Algebraist murmeln, „Ihr, mein Freund, ein Philosoph? Laßt einmal sehen! Ihr versteht doch wohl einen hyperbolischen Afterkegel zu kubieren? Oder nein — — Könnet Ihr eine Exponentialgröße differentieren? Es ist eine Kleinigkeit; hernach wollen wir unsre Kräfte in was Größern versuchen. Ihr schüttelt den Kopf? Nicht? Nu, da haben wir's! Bald wollte ich

wetten, Ihr wißt nicht einmal, was eine Irrationalgröße ist. Und werft Euch zu einem Philosophen auf? O Verwegenheit! o Zeit! o Barbarei!"

„Ha! ha!" fällt ihm der Astronom ins Wort, „und also werde auch ich wohl eine schlechte Antwort von Euch zu erwarten haben? Denn wenn Ihr, wie ich höre, nicht einmal die ersten Gründe der Algebra innehabt, so müßte Gott es Euch unmittelbar eingegeben haben, wenn Ihr eine bessere Theorie des Monds hättet als ich. Laßt sehen, was Ihr davon wißt! Ihr schweigt? Ihr lacht gar?"

Platz! Ein paar Metaphysiker kommen, gleichfalls mit meinem Helden eine Lanze zu brechen. „Nun", schreit der eine, „Ihr glaubt doch wohl Monaden?" — „Ja!" — „Ihr verwerft doch wohl die Monaden?" ruft der andre. — „Ja!" — „Was? Ihr glaubt sie und glaubt sie auch nicht? Vortrefflich!"

Umsonst würde er es wie jener Bauerjunge machen, den sein Pfarr fragte: „Kannst du das siebente Gebot?" Anstatt zu antworten, nahm er seinen Hut, stellte ihn auf die Spitze eines Fingers, ließ ihn sehr künstlich darauf herumtanzen und setzte hinzu: „Herr Pfarr, könnet Ihr das?" Doch ich will ernsthafter reden. Umsonst, sage ich, würde er seinem Hohnsprecher andere wichtige Fragen vorlegen. Vergebens würde er sogar beweisen, daß seine Fragen mehr auf sich hätten als die ihrigen. „Könnt Ihr," würde er etwa zu dem ersten sagen, „Euren hyperbolischen Stolz mäßigen?" Und zu dem andern: „Seid Ihr weniger veränderlich als der Mond?" Und zu dem dritten: „Kann man seinen Verstand nicht in etwas Bessern üben als in unerforschlichen Dingen?" — Ihr seid ein Schwärmer!" würden sie einmütig schreien. „Ein Narr, der dem Tollhause entlaufen ist! Allein man wird schon Sorge tragen, daß Ihr wieder an Ort und Stelle kommt."

Gott sei Dank, daß so ein verwegener Freund der Laien noch nicht aufgestanden ist und zu unsern Zeiten auch nicht aufstehen möchte; denn die Herrn, welche mit der Wirk-

lichkeit der Dinge so viel zu tun haben, werden schon sorgen, daß meine Einbildung nimmermehr zur Wirklichkeit gelangt.

Wie aber, wenn so ein Schicksal unsre Theologen betroffen hätte? Doch ich will mich ohne Umschweif erklären. Ich glaube, das, was so ein Mann, wie ich ihn geschildert habe, für die Weltweisen sein würde, das sind anjetzo die Herrnhuter für die Gottesgelehrten. Sieht man bald, wo ich hinaus will?

Eine einzige Frage, die man, wenn man die geringste Billigkeit hat, nimmermehr bejahen kann, wird deutlich zeigen, daß meine Vergleichung nicht ohne Grund ist. Haben die Herrnhuter, oder hat ihr Anführer, der Graf von Z., jemals die Absicht gehabt, die Theorie unsers Christentums zu verändern? Hat er jemals gesagt: „In diesem oder jenem Lehrsatze irren meine Glaubensgenossen! Diesen Punkt verstehen sie falsch! Hier müssen sie sich von mir zu Rechte weisen lassen!"? Wenn unsre Theologen aufrichtig sein wollen, so werden sie gestehen müssen, daß er sich nie zu einem Religionsverbesserer aufgeworfen hat. Hat er ihnen nicht mehr als einmal die deutlichsten Versicherungen getan, daß seine Lehrsätze in allem dem Augsburgischen Glaubensbekenntnis gemäß wären? „Schon gut," werden sie antworten; „allein warum behauptet er in seinen eigenen Schriften Sachen, die diesen Versicherungen offenbar widersprechen? Haben wir ihn nicht der abscheulichsten Irrtümer überführt?" Man erlaube mir, daß ich die Beantwortung dieses Punkts ein wenig verspare. Genug, wir haben sein Bekenntnis; er verlangt nichts in den Lehrsätzen unserer Kirche zu verändern. Was will er denn? — —

Theses aus der Kirchengeschichte

*****

§ 1.

Da das erste Evangelium wenigstens 16 Jahr nach Christi Tode verfaßt worden, so wäre es unvernünftig, sich einzubilden, daß man diese Zeit über nichts von Christi Taten und Reden mit Zuverlässigkeit habe wissen können.

§ 2.

Vielmehr muß alles, was die Evangelisten nach und nach von ihm verzeichneten, an Ort und Stelle bereits bekannt gewesen sein, da von dieser Notorität einzig und allein die Glaubwürdigkeit der Evangelisten abhängen können.

§ 3.

Was die Evangelisten von Christo wußten, das wußten sie, weil sie es wußten und zum Teil mit angesehen hatten, nicht weil es ihnen der heilige Geist eingegeben hatte. Auch soll uns der Glaube an diese Eingebung selbst, die ich nicht bezweifle, anitzt nur statt der Überzeugung dienen, daß alles, was sie von Christo wußten und niedergeschrieben, nichts als allgemein bekannte Dinge gewesen.

§ 4.

Und nicht allein die Geschichte Christi war bekannt, ehe sie von den Evangelisten bekannt gemacht wurde. Die ganze Religion Christi war bereits im Gange, ehe einer von ihnen schrieb.

§ 5.

Das Vaterunser wurde gebetet, ehe es bei dem Matthäus zu lesen war. Denn Jesus selbst hatte es seine Jünger beten gelehrt.

§ 6.

Die Taufformel war im Gebrauch, ehe sie der nämliche Matthäus aufzeichnete; denn Christus hatte sie seinen Aposteln selbst vorgeschrieben.

§ 7.

Wenn also in diesen Stücken die ersten Christen auf die Schriften der Apostel und Evangelisten nicht warten durften, warum in andern?

§ 8.

Wenn sie nach Christi mündlich überlieferter Vorschrift beteten und tauften, hätten sie anstehen können, auch in allem übrigen, was zum Christentume notwendig gehöret, sich lediglich an eine solche Vorschrift zu halten?

§ 9.

Oder wenn Christus jene Dinge seiner mündlichen Verfügung würdigte, warum nicht alles übrige, was die Apostel von ihm lehren, und die Welt von ihm glauben sollte?

§ 10.

Darum nicht, weil keiner solchen Vorschrift oder Verfügung in dem Neuen Testament gedacht wird?

§ 11.

Als ob die Verfasser derselben jemals vorgegeben hätten, alles, alles verzeichnet zu haben, was Jesus getan oder geredet? Als ob sie nicht vielmehr gerade das Gegenteil gestanden; ausdrücklich, wie es scheinet, um den mündlichen Überlieferungen noch neben sich Raum zu gönnen?

§ 12.

Ist es nicht genung, daß die ersten Christen einen dergleichen von Christo selbst verfaßten Inbegriff aller Glaubenslehren, den sie regulam fidei nannten, geglaubt haben?

§ 13.

Ist es nicht genung, daß die ersten Väter der christlichen Kirche Spuren eines solchen Inbegriffs, selbst in den Schriften des Neuen Testaments, erkannt haben?

§ 14.

Ist es nicht genung, daß sich auch noch von uns bei den Evangelisten der Zeitpunkt und die Umstände erkennen lassen, wenn und unter welchen ein dergleichen Inbegriff von Christo verfaßt worden?

§ 15.

Und wenn sich endlich gar die Ursache angeben läßt, warum keine ausdrücklichere Erwähnung desselben geschieht, warum es von keinem einzigen Neutestamentlichen Schriftsteller angeführt worden: was wollen wir weiter? Entweder wir müssen von der christlichen Religion auf bloß historische Gründe nichts, gar nichts annehmen, oder wir müssen auch das annehmen, daß es zu jeder Zeit eine authentische Glaubensformel gegeben hat;

§ 16.

Die mehr enthielt als die bloße Formel, worauf Christus zu taufen befohlen;

§ 17.

Die nicht erst gelegentlich aus dieser Formel erwachsen;

§ 18.

Die nicht erst später aus den Schriften der Evangelisten und Apostel gezogen worden;

§ 19.

Die nicht ihre Glaubwürdigkeit aus der Übereinstimmung mit diesen Schriften hatte;

§ 20.

Die ihre Glaubwürdigkeit aus sich selbst hatte;

§ 21.

Die allein der unstreitige Probierstein der Rechtgläubigkeit war;

§ 22.

In die alle Ketzer erst übereinstimmen mußten, ehe man sie würdigte, mit ihnen über Glaubenslehren aus der Schrift zu streiten;

§ 23.

Kurz: mit der Schrift alles, ohne die Schrift nichts war.

§ 24.

Ich verstehe aber hier unter Schrift bloß die Schriften des Neuen Testaments, welche man erst mit unter der Benennung Schrift zu begreifen angefangen.

§ 25.

Bei den allerersten Christen ward unter Schrift, γραφη, nur das Alte Testament verstanden.

Clericus möchte uns gerne das Gegenteil davon bereden. Hist. Eccl. sec. primo, p. 467, und die beigebrachten Beispiele sind näher zu untersuchen. Verglichen mit Cl. H. E., p. 475.

Daß Irenäus dem ohngeachtet auch die Bücher des Hermas mit dem Namen der Schrift beehret — wie Clericus anmerkt p. 469, nämlich libro IV. c. 20 — weshalb entweder ein weiter oder engerer Sinn des Worts anzunehmen, oder zuzugeben, daß aus dem Worte überhaupt nicht zu schließen —

§ 26.

Nur in diesem Verstande war die Schrift der Grundstein der christlichen Religion, nur in diesem Verstande war die regula fidei aus der Schrift gezogen.

§ 27.

Das neue Testament ist nur ganz allmählich zu der Würde des Alten gestiegen, und ich gedenke mir die Entstehung desselben und die verschiedenen Epochen seines Ansehens folgendermaßen:

§ 28.

Vor allen Dingen wäre zu untersuchen, ob die Juden selbst mit der Göttlichkeit ihrer Bücher genau den Begriff verbunden, den wir mit der Göttlichkeit der Bücher des einen und des andern Testaments verbinden sollen.

§ 29.

Josephus wenigstens kann diesen Begriff nicht gehabt haben, indem er sich kein Bedenken gemacht, verschiedene Dinge ganz anders zu erzählen als Moses, an dessen Erzählung, zufolge jenes Begriffs, er sich notwendig schlechterdings hätte halten müssen.

§ 30.

Hiernächst hat Eusebius das Zeugnis des Josephus von den Büchern des Alten Testaments offenbar verfälscht; denn auch verstärken ist hier verfälschen.

§ 31.

Endlich vergesse man nicht, daß die Juden die Göttlichkeit, die sie den Worten ihrer Schriften beilegten, durch die mancherlei Auslegungen dieser Worte, deren mehrere gleich wahr zu sein von ihnen für möglich gehalten wurde, so gut als wieder aufhoben.

§ 32.

Die Evangelisten und Apostel selbst hatten diese vielfache Exegetik, durch welche sich aus allem alles machen läßt, angenommen, und was sie in diesem Geiste geschrieben hatten, das ward hinwiederum in dem nämlichen Geiste erklärt.

§ 33.

Ja, die gesamten Evangelia, die unechten und verloren gegangenen sowohl als die echten und übrig gebliebenen, scheinen weiter nichts als verschiedene Zusammenfügungen und Übersetzungen einer frühern Sammlung solcher Auslegungen prophetischer Stellen zu sein.

§ 34.

Daß eine dergleichen frühere Sammlung vorhanden gewesen, ist nicht allein für sich selbst sehr wahrscheinlich:

§ 35.

Sondern das bei dem Matthäus so oft vorkommende „auf daß erfüllet würde, was geschrieben stehet," ist vielleicht eine Art von Anziehung derselben.

§ 36.

Noch deutlicher und ausdrücklicher aber beziehet sich Lukas darauf,

§ 37.

Welcher uns sogar den Titel, den diese Sammlung führte, oder unter dem sie wenigstens bekannt war, aufbehalten zu haben scheint.

§ 38.

Und diese Sammlung war ohne Zweifel das sogenannte Evangelium der Nazarener,

§ 39.

Oder das Evangelium der Apostel,

§ 40.

Dessen syrisch-chaldäisches Original noch im vierten Jahrhundert vorhanden war,

§ 41.

Das kein Kirchenvater jemals als ein untergeschobenes Werk verdächtig gemacht hat,

§ 42.

Am wenigsten Hieronymus, der es in mehr als eine Sprache übersetzte und zur Verbesserung des griechischen Textes des Matthäus anwendete.

§ 43.

Dieser griechische Text des Matthäus ist selbst nichts anders als die erste Übersetzung desselben, die Matthäus machte, als er das Evangelium zu predigen ausging.

§ 44.

Wie denn auch Matthäus wohl der einzige Apostel war, der eine dergleichen Übersetzung machen konnte.

§ 45.

Hiermit, dächte ich, wäre der ganze Streit über die Grundsprache des Matthäus wohl am besten geschlichtet.

§ 46.

Aber nicht allein der griechische Matthäus ist nichts als die Übersetzung des Nazarenischen Evangelii, sondern auch Markus und Lukas sind weiter nichts abermalige Versuche, jenes erste Geschichtbuch von Christo in eine allgemeinere Sprache überzutragen; welches Papias mit ausdrücklichen Worten meldet.

§ 47.

Hieraus allein ist die Übereinstimmung zu erklären, welche sich bis in den Worten dieser Evangelisten findet; und aller

derer ohne Zweifel gefunden hat, die aus gedachter Nazarenischen Quelle geschöpft hatten.

§ 48.

Nur allein Johannes scheinet sich daran weniger gehalten zu haben.

§ 49.

Dessen Evangelium daher vornehmlich das Evangelium des Geistes, so wie das Evangelium Matthäi das Evangelium des Fleisches genannt wurde.

§ 50.

Die übrigen zwei, Markus und Lukas, sind vermutlich hinzugekommen, weil sie gleichsam die Kluft zwischen beiden füllten.

§ 51.

Welches ohne Zweifel eine mehr schicklichere Ursache von der gevierten Anzahl der Evangelisten ist, als die, welche Irenäus angibt.

§ 52.

Jene ungereimtere des Irenäus verrät genugsam, daß man erst zu des Irenäus Zeiten angefangen hat, gerade nur vier, nicht mehr und nicht weniger, Evangelisten gelten zu lassen.

§ 53.

Vor dem Irenäus hat kein Mensch weder der vier Evangelisten einzeln noch ihrer zusammen unter dem Namen der Evangelisten gedacht.

§ 54.

Sogar das Wort Evangelium war dem Justinus unbekannt. Die Stelle des Ignatius in den Briefen an die Philadelpher, wo man es zuerst finden wollen, ist höchst

verstümmelt, und man erklärt sie ganz falsch, wenn man den Ignatius durch Evangelium die Schriften der Evangelisten, und durch Apostel die Schriften der Apostel verstehen läßt.

§ 55.

Zu den Zeiten des Ignatius glaubten die Christen bloß den Worten ihrer Bischöfe, und es war nicht erlaubt, schriftliche Beweise von ihnen zu fordern.

§ 56.

Die Bischöfe selbst hielten sich für so gut als die Apostel.

Die Religion Christi

Denn der Vater will auch haben,
die ihn also anbeten.

St. Johannes.

§ 1.

Ob Christus mehr als Mensch gewesen, das ist ein Problem. Daß er ein wahrer Mensch gewesen, wenn er es überhaupt gewesen, daß er nie aufgehört hat, Mensch zu sein, das ist ausgemacht.

§ 2.

Folglich sind die Religion Christi und die christliche Religion zwei ganz verschiedene Dinge.

§ 3.

Jene, die Religion Christi, ist diejenige Religion, die er als Mensch selbst erkannte und übte; die jeder Mensch mit ihm gemein haben kann; die jeder Mensch um so viel mehr mit ihm gemein zu haben wünschen muß, je erhabener und liebenswürdiger der Charakter ist, den er sich von Christo als bloßen Menschen macht.

§ 4.

Diese, die christliche Religion, ist diejenige Religion, die es für wahr annimmt, daß er mehr als Mensch gewesen, und ihn selbst als solchen zu einem Gegenstande ihrer Verehrung macht.

§ 5.

Wie beide diese Religionen, die Religion Christi sowohl als die christliche, in Christo als in einer und eben derselben Person bestehen können, ist unbegreiflich.

§ 6.

Kaum lassen sich die Lehren und Grundsätze beider in einem und demselben Buche finden. Wenigstens ist augenscheinlich, daß jene, nämlich die Religion Christi, ganz anders in den Evangelisten enthalten ist, als die christliche.

§ 7.

Die Religion Christi ist mit den klarsten und deutlichsten Worten darin enthalten;

§ 8.

Die christliche hingegen so ungewiß und vieldeutig, daß es schwerlich eine einzige Stelle gibt, mit welcher zwei Menschen, so lange als die Welt steht, den nämlichen Gedanken verbunden haben.

Das Christentum der Vernunft

1753.

*****

§ 1.

Das einzige vollkommenste Wesen hat sich von Ewigkeit her mit nichts als mit der Betrachtung des Vollkommensten beschäftigen können.

§ 2.

Das Vollkommenste ist er selbst; und also hat Gott von Ewigkeit her nur sich selbst denken können.

§ 3.

Vorstellen, Wollen und Schaffen ist bei Gott eines. Man kann also sagen: Alles, was sich Gott vorstellet, alles das schafft er auch.

§ 4.

Gott kann sich nur auf zweierlei Art denken; entweder er denkt alle seine Vollkommenheiten auf einmal und sich als den Inbegriff derselben, oder er denkt seine Vollkommenheiten zerteilt, eine von der andern abgesondert, und jede von sich selbst nach Graden abgeteilt.

§ 5.

Gott dachte sich von Ewigkeit her in aller seiner Vollkommenheit; das ist: Gott schuf sich von Ewigkeit her ein

Wesen, welchem keine Vollkommenheit mangelte, die er selbst besaß.

§ 6.

Dieses Wesen nennt die Schrift den Sohn Gottes oder, welches noch besser sein würde, den Sohn Gott. Einen Gott, weil ihm keine von den Eigenschaften fehlt, die Gott zukommen. Einen Sohn, weil unserm Begriffe nach dasjenige, was sich etwas vorstellt, vor der Vorstellung eine gewisse Priorität zu haben scheint.

§ 7.

Dieses Wesen ist Gott selbst und von Gott nicht zu unterscheiden, weil man es denkt, sobald man Gott denkt, und es ohne Gott nicht denken kann; das ist, weil man Gott ohne Gott nicht denken kann, oder weil das kein Gott sein würde, dem man die Vorstellung seiner selbst nehmen wollte.

§ 8.

Man kann dieses Wesen ein Bild Gottes nennen, aber ein identisches Bild.

§ 9.

Je mehr zwei Dinge mit einander gemein haben, desto größer ist die Harmonie zwischen ihnen. Die größte Harmonie muß also zwischen zwei Dingen sein, welche alles mit einander gemein haben, das ist zwischen zwei Dingen, welche zusammen nur eines sind.

§ 10.

Zwei solche Dinge sind Gott und der Sohn Gott oder das identische Bild Gottes; und die Harmonie, welche zwischen ihnen ist, nennt die Schrift den Geist, welcher vom Vater und Sohn ausgehet.

§ 11.

In dieser Harmonie ist alles, was in dem Vater ist, und also auch alles, was in dem Sohne ist; diese Harmonie ist also Gott.

§ 12.

Diese Harmonie ist aber so Gott, daß sie nicht Gott sein würde, wenn der Vater nicht Gott und der Sohn nicht Gott wären, und daß beide nicht Gott sein könnten, wenn diese Harmonie nicht wäre, das ist: alle drei sind eines.

§ 13.

Gott dachte seine Vollkommenheit zerteilt, das ist: er schaffte Wesen, wovon jedes etwas von seinen Vollkommenheiten hat; denn, um es nochmals zu wiederholen, jeder Gedanke ist bei Gott eine Schöpfung.

§ 14.

Alle diese Wesen zusammen heißen die Welt.

§ 15.

Gott könnte seine Vollkommenheiten auf unendliche Arten zerteilt denken; es könnten also unendlich viele Welten möglich sein, wenn Gott nicht allezeit das Vollkommenste dächte und also auch unter diesen Arten die vollkommenste Art gedacht und dadurch wirklich gemacht hätte.

§ 16.

Die vollkommenste Art, seine Vollkommenheiten zerteilt zu denken, ist diejenige, wenn man sie nach unendlichen Graden des Mehrern und Wenigern, welche so auf einander folgen, daß nirgends ein Sprung oder eine Lücke zwischen ihnen ist, zerteilt denkt.

§ 17.

Nach solchen Graden also müssen die Wesen in dieser Welt geordnet sein. Sie müssen eine Reihe ausmachen, in

welcher jedes Glied alles dasjenige enthält, was die untern Glieder enthalten, und noch etwas mehr; welches etwas mehr aber nie die letzte Grenze erreicht.

§ 18.

Eine solche Reihe muß eine unendliche Reihe sein, und in diesem Verstande ist die Unendlichkeit der Welt unwidersprechlich.

§ 19.

Gott schafft nichts als einfache Wesen, und das Zusammengesetzte ist nichts als eine Folge seiner Schöpfung.

§ 20.

Da jedes von diesen einfachen Wesen etwas hat, welches die andern haben, und keines etwas haben kann, welches die andern nicht hätten, so muß unter diesen einfachen Wesen eine Harmonie sein, aus welcher Harmonie alles zu erklären ist, was unter ihnen überhaupt, das ist in der Welt vorgehet.

§ 21.

Bis hieher wird einst ein glücklicher Christ das Gebiete der Naturlehre erstrecken, doch erst nach langen Jahrhunderten, wenn man alle Erscheinungen in der Natur wird ergründet haben, so daß nichts mehr übrig ist, als sie auf ihre wahre Quelle zurückzuführen.

§ 22.

Da diese einfache Wesen gleichsam eingeschränkte Götter sind, so müssen auch ihre Vollkommenheiten den Vollkommenheiten Gottes ähnlich sein, so wie Teile dem Ganzen.

§ 23.

Zu den Vollkommenheiten Gottes gehöret auch dieses, daß er sich seiner Vollkommenheit bewußt ist, und dieses, daß er seinen Vollkommenheiten gemäß handeln kann; beide sind gleichsam das Siegel seiner Vollkommenheiten.

§ 24.

Mit den verschiedenen Graden seiner Vollkommenheiten müssen also auch verschiedene Grade des Bewußtseins dieser Vollkommenheiten und der Vermögenheit, denselben gemäß zu handeln, verbunden sein.

§ 25.

Wesen, welche Vollkommenheiten haben, sich ihrer Vollkommenheiten bewußt sind und das Vermögen besitzen, ihnen gemäß zu handeln, heißen moralische Wesen, das ist solche, welche einem Gesetze folgen können.

§ 26.

Dieses Gesetz ist aus ihrer eigenen Natur genommen und kann kein anderes sein, als: Handle deinen individualischen Vollkommenheiten gemäß!

§ 27.

Da in der Reihe der Wesen unmöglich ein Sprung stattfinden kann, so müssen auch solche Wesen existieren, welche sich ihrer Vollkommenheiten nicht deutlich genung bewußt sind, — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Noten

*****

Zum Laokoon.

S. 7. Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

S. 8. Brumoy Théât. des Grecs T. II. p. 89.

S. 9. Iliad. E. v. 343. ἡ δε μεγα ἰαχουσα —

S. 9. Iliad. E. v. 859.

S. 10. Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

S. 10. Iliad. H. v. 421.

S. 11. Odyss. Δ. v. 195.

S. 11. Chateaubrun.

S. 12. Antiochus. (Antholog. lib. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36 p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten keiner dieses Namens.

S. 13. Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson, Pausanias gelesen wissen, weil von diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. (de umbra poetica, comment. I. p. XIII.) Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermutung zurückzubehalten. Es gibt Ausleger (z. E. Kühn, über den Älian Var.

Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angibt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Tiere gemalt habe. Sie malten allesamt menschliche Figuren; und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Tiermaler gewesen, wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

S. 13. Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

S. 13. Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.

S. 13. De pictura vet. lib. II. cap. IV. § 1.

S. 13. Plinius lib. XXXIV. sect. 9. Edit. Hard.

S. 14. Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medizinischen Gottheit hält, wie Spence, Polymetis p. 132. Justinus Martyr (Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται;* und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

S. 15. Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken; man übersehe die noch itzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache, als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indes hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen, (Seguini Numis. pag. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48.) als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272.): „Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durch-

gängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschüret. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis), sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble Tat vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich itzt zu richten, alle Ursache hatte usw." — Durch solche Wendungen kann man aus allem alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt: (Metamorph. VIII. v. 460. 461.)

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werkes, erkenne ich die Furie ebensowenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein. (Metamorph. l. c. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur: et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Übergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich daneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen, (Antiqu. expl. T. I. p. 162.) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für

eine Furie ausgibt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeiget, daß sie weder das eine noch das andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellebogen stützet, hätte er Kassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche, mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübnis über ein Unglück, das sie selbst unschuldigerweise veranlasset hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

S. 15. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

S. 15. Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

S. 17. Antiquit. expl. T. I. p. 50.

S. 17. Er gibt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

S. 17. Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

S. 17. Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

S. 17. Eundem, nämlich den Myro, lieset man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? Cujus hulceris usw. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht

auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein, als Philoktet. Ich lese also anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn *στιβον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν*, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

S. 20. Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10).

Αἰει γαρ διψας βρεφεων φονον; ἠ τις Ἰησων
Δευτερος, ἠ Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε —

S. 20. Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

S. 25. Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Über eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indes meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 701—705)

Ἱν' αὐτος ἠν προσουρος, οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν' ἐγχωρων,
Κακογειτονα παῤ ᾡ στονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ' ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine Winshemsche Übersetzung gibt dieses so:

„Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet."

Hiervon weicht die interpolierte Übersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

„Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu."

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Übersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet.

Denn dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

„— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo."

Wenn diese Übersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

„Cast on the wildest of the Cyclad isles,
Where never human foot had marked the shore,
These ruffians left me — yet beliefe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind,
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars."

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Οὐ μονον ὁπου καλον οὐκ εἰχε τινα των ἐγχωριων γειτονα, ἀλλα οὐδε κακον, παρ' οὑ ἀμοιβαιον λογον στεναζων ἀκουσειε.* Wie dieser Auslegung die angeführten Übersetzer gefolgt sind, so hat sich auch ebensowohl Brumoy, als unser neuer deutscher Übersetzer daran gehalten. Jener sagt, sans société, même importune: und dieser „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten beraubet". Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese. Erstlich ist es offenbar, daß wenn *κακογειτονα* von *τιν' ἐγχωρων* getrennt werden, und ein besonders Glied ausmachen sollte, die

Partikel *οὐδε* vor *κακογειτονα* notwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es ebenso offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehöret, und das Komma nach *ἐγχωρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Übersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die wittenbergische von 1585 in Oktav, welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens ist das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονον ἀντιτυπον, ἀμοιβαιον,* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort: *κακογειτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo *κακος* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακομαντις* nicht einen bösen, das ist falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Anteil nimmt; so daß die ganzen Worte *οὐδ' ἐχων τιν' ἐγχωρων κακαγειτονα* bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens zu übersetzen sind. Der neue englische Übersetzer des Sophokles, Thomas Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in *κακογειτων* auch nicht findet, sondern es bloß durch fellow-mourner übersetzt:

„Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lies,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care."

S. 26. Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

S. 27. The theory of moral sentiments, by Adam Smith. Part I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

S. 31. Act. II. Sc. III. De mes déguisements que penserait Sophie? sagt der Sohn des Achilles.

S. 31. Trach. v. 1088. 1089.

— — ὅστις ὥστε παρθενος
Βεβρυχα κλαιων — —

S. 32. Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

S. 32. Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

S. 32. Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, ceterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias ceteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

S. 33. Paralip. lib. XII. v. 398—408 et v. 439—474.

S. 33. Oder vielmehr Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

S. 34. Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon, vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Galerie, und dieses

Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verrät ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II. 199—224.)

„Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim."

Und so Eumolp: (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei: ihr Gedächtnis hat immer an ihren Versen ebensoviel Anteil, als ihre Einbildung.)

„Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.

Qualis silenti nocte remorum sonus.
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dant caudae sonitum, liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus parens,
Infirmus auxiliator, invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima."

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es gibt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutrauet, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern, nach seiner Meinung, geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Übertreibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt, sanguineae jubae: Petron, liberae jubae luminibus coruscant. Virgil, ardentes oculos suffecti sanguine et igni: Petron, fulmineum jubar incendit aequor. Virgil, fit sonitus spumante salo: Petron, sibilis undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere; aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon,

das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmütige Seelen,

„— — — — neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu."

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur, (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461.) welcher, bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen, sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνθα γυναικες
Οἰμωζον, και που τις ἑων ἐπελησατο τεκνων,
Αὐτη ἀλευομενη στυγερον μορον — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung gibt, die Schatten des Originals heraus-, und die Lichter zurücktreibt. Virgil gibt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Üppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Ungeschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verraten wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

S. 34. Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au

lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

S. 35. Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clipeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz sein; oder das non hat keinen Sinn.

S. 36. In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zustatten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

S. 37. So urteilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes, parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t-il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvât tout nu dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice, car les serpents passèrent de l'île de Ténédos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont

bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvénients, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

S. 39. Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la peinture. Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgibt.

S. 40. Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen, als auf das Gedichte des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA
IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies, aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum

Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt, surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jam jam ingentes fletus, lacrimasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et paene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est

Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht, nebst andern des Sadolets, seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) lieset er vivi, für errant (v. 15.) oram usw.

S. 41. De la peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son poëme, et cela le mène à cette description pathétique de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.

S. 45. Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führet den Titel: Polymetis, or an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the ancient artists, being an attempt to illustrate them mutually from one another. In ten books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als einmal gedruckt worden.

S. 46. Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

S. 46. Ich sage es kann sein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Üppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

„Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clipeo fulgentis et hasta
Pendentisque dei perituro ostenderet hosti."

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke

großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm gibt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieses ist wider die Konstruktion; denn das zu ostenderet gehörige Subjektum ist nicht miles, sondern cassis. Britannicus will, alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese. (S. dessen Reisen deut. Übers. S. 249.) „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt, und von einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedruckt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden." — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art, und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können: so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) —

Vors erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn' einen Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteronproteron von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz; das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Überraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es alles; Schwebendes hat sie außer diesem nicht das geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon gibt, ist das Schweben sehr stark ausgedruckt; die Figur fällt mit dem Oberteile weit vor; und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern

daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es notwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurteil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns ebensowenig Zweifel desfalls übrigbliebe, als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei diesem sehr verstellt, oder bei jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich: daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuße in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀρ᾽ Οὐλυμπονδε ποδες φερον* (Iliad. Σ. v. 148), so verstehet der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler raten sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91.), so wie er sie ein andermal auf einen Wagen setzt (p. 131.), obgleich der Dichter das Gegenteil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der Tat sind ein Paar Flügel,

eine Wolke auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von diesem ein mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Verteidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle notwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. I.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183.), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palast der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns, entweder zurückzubleiben, oder sachte zu folgen, befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfterer berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen kopieret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieses nun zusammen genommen, wie viel Wahrscheinlichkeit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als soviel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben; sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermutungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es soviel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden, heißet. Mars pendens wäre alsdann soviel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt

Servius, (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

„Pendentisque dei (effigiem) perituro ostenderet hosti",
würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildnis des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eignen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demohngeachtet: non liquet.

S. 46. „Ehe ich", sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208.) „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte vom Cephalus und Prokris, beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung, Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen schmachtenden Tone erschollen sein, jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Prokris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura, nichts als die Luft überhaupt, oder einen sanften Wind insbesondere, zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Prokris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte daß Aura ebensowohl ein schönes junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz anderes Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen." Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte erteile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit, schlafend den Umarmungen des Bacchus preisgegeben ward.

S. 46. Juvenalis Satir. VIII. v. 52—55.

„– – – – At tu
Nil nisi Cecropides, truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago."

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Äsopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres, und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält, als diese Stelle des Juvenals. „Merkur, erzählet Äsopus, wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit, und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie teuer er sie halte? Eine Drachme, war die Antwort. Merkur lächelte: und diese Juno? fragte er weiter. Ohngefähr ebensoviel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen notwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie teuer möchte wohl der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn Ihr mir jene beide abkauft, so sollt Ihr diesen obendrein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei nichts tun, denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werte der Wesen, welche sie ausdrücken. Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie obendrein gehen konnte? Merkur übersahe diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor

Augen hatte, und so war seine Demütigung ebenso natürlich, als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Übersetzern und Nachahmern der Fabeln des Äsopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachma kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachma muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

S. 47. Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

S. 47. Statius lib. I. Silv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

S. 47. Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.

„It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus, vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres, et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit, graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hiems sequitur, crepitans ac dentibus Algus."

Spence erkennet diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Prozession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem Gefolge, gemacht zu sein. Und warum das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Prozessionen mit ihren Göttern überhaupt, ebenso gewöhnlich waren, als noch itzt in gewissen Ländern die Prozessionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und

weil hiernächst alle Ausdrücke welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozession recht sehr wohl passen." (come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den letzteren noch einzuwenden. Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifierten Abstrakten gibt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß sie das Wesen von ihm, und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisieren müssen. Spence scheinet übrigens auf diesen Einfall von einer Prozession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Prozession auf; das ist gut. Aber er hat es von einer Prozession gelernt, sie so aufzuführen; das ist sehr abgeschmackt.

S. 47. Aeneid. lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

S. 48. In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gespräches über die alten Münzen.

S. 48. Polymetis Dial. IX. p. 129.

S. 49. Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

S. 49. Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.

S. 49. Polymetis Dial. VI. p. 63.

S. 50. Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

S. 50. Polymetis Dial. VII. p. 74.

S. 52. Argonaut. lib. II. v. 102—106.

S. 52. Thebaid. lib. V. v. 61—69.

S. 53. Valerius Flaccus lib. II. Argonaut v. 265—273.

„Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat, aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens, teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus."

Das Wort tumeant, in der letzten ohn' einen Zeile, scheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

S. 53. Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 154.) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es gibt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der Tat sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.) *'Εβουλετο δε και Ἀλεξανδρος Ἀμμωνος υἱος εἰναι δοκειν, και κερασφορος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ἀνθρωπου ὑβρισαι σπευδων κερατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprunges zu sein glaubte.

S. 54. Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein, und von sehr schöner Arbeit waren. (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte ebensowenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaubte. (Dissertat. sur les Furies par Banier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48.) Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151 Musei Etrusci.), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt

Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedruckt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, expirantis praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winckelmann, auf einem Karniole in dem Stoschischen Kabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren, und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben. (Bibliothek der schönen Wiss. V. Band S. 30.) Der Herr von Hagedorn riet hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zunutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen. (Betrachtungen über die Malerei S. 222.) Allein Herr Winckelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden. (Descript. des pierres gravées p. 84.) Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Mastaura, die Spanheim für Furien ausgibt (Les Césars de Julien p. 44.) nicht dafür, sondern für eine Hekate triformis; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winckelmann zuerst vorgekommen: so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtnis haben, die es mit der hetrurischen Urne hat, es wäre

denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Überdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer, als freiwillige Werke der Künstler sein.

S. 55. Polymetis Dial. VII. p. 81.

S. 55. Fast. lib. VI. v. 295—298.

„Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet."

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 260) sagt:

„Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit."

S. 55. Fast. lib. III. v. 45. 46.

„Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus."

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

„Manibus vittas, Vestamque potentem,
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:"

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht geraten. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst, oder ihrer Bildsäule, ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

S. 55. Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

S. 55. Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuh.

S. 55. Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

S. 55. Polyb. Hist. lib. XVI. § 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

S. 56. Plinius lib. XXXVI. sec. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas

fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben als er (de Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Skopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigne falsche Einbildung.

S. 56. Georg. Codinus de originib. Constant. Edit. Venet. p. 12. *Την γην λεγουσιν Ἑστιαν, και πλαττουσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas, aus ihm, oder beide aus einem älteren, sagt unter dem Worte *Ἑστια* eben dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält." Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Teil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἰναι.* (Plutarchus de placitis philos. cap. 10. id. de facie in orbe Lunae.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sahe, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts anderes dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

„Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
Agricolae —"

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem solchen Rade scheinet mir das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget (Ad tabulam Iliadis p. 334.), und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

S. 56. Polymetis Dial. VIII. p. 91.

S. 56. Statius Theb. VIII. v. 551.

S. 57. Polym. Dial. X. p. 137.

S. 57. Ibid. p. 134.

S. 59. Mag man in dem Gemälde, welches Horaz von der

Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist: (Lib. I. Od. 35.)

„Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea, nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —"

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroique. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomp fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poète ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attributa ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräte in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln: sondern, weil alle Attributa eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vorteilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer, sagt er, nannten sie Fides, und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung und in nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein

ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher, in einer von seinen Oden, dünnbekleidet; und in einer anderen, durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (lib. I. c. 21. lib. II. c. 3.), bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles übrigen. In der einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich danebenstehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll, in einer seiner Oden, der Treue das Beiwort dünnbekleidet geben; nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

„Te spes, et albo rara fides colit
Velata panno."

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

„Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro."

Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr, die Treulosigkeit? Von dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines jeden Blicke bloßstellet.

S. 59. Apollo übergibt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. π. v. 681. 682.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
῾Υπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son temps au Sommeil, nous ne connaissons, pour caractériser ce dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes, la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zieraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisieret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit Kuh.) *ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας* lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoyn in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Übereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein geworden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den

neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellet, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet (Spence's Polymetis Tab. XLI.), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

S. 61. v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei S. 159 u. f.

S. 61. Ad. Pisones v. 128—130.

S. 63. Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

S. 63. Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes", sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, daß es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachteil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (Traité de la peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände: (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. Desgleichen bei dem Herrn Winckelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750.

Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winckelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht achtgegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

S. 64. Iliad. Φ. v. 385 et s.

S. 65. Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185.) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οἱ δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ᾿ οὐδεος Ἰδαιοιο
Βαλλον ἐπ᾿ ἀλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ῥεια διεσκιδναντο· θεων περι δ᾿ ἀσχετα γυια
Ῥηγνυμενα δια τυτθα — —

Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöhet unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegeneinander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben mutwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der alte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indes will ich nicht leugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den

Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehörs fassen konnten.

S. 66. In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, dieser Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit übersteiget. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva (*Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ᾽ ἀραρυιαν.* Iliad. *E.* v. 744.), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. *N.* v. 20.), vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. *Σ.* v. 516—519.)

— — ᾽Ηρχε δ᾽ ἀρα σφιν Ἀρης και Παλλας Ἀθηνη
Ἀμφω χρυσειω, χρυσεια δε εἱματα ἑσθην,
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Ἀμφις ἀριζηλω· λαοι δ᾽ ὑπολιζονες ἠσαν.

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben: welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie, in Gesellschaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indes schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen tun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen erteilten, aus dem Homer entlehnet

haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

S. 66. Iliad. *Γ.* v. 381.

S. 66. Iliad. *E.* v. 23.

S. 66. Iliad. *Y.* v. 444.

S. 67. Ibid. v. 446.

S. 67. Iliad. *Y.* v. 321.

S. 68. Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. *Ξ.* v. 282, wo Juno und der Schlaf *ἠερα ἑσσαμενω* sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ᾽ ἐοι, εἰ τις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Εὑδοντ᾽ ἀθρησειε; — — —

Sie fürchte sich nicht, von den Menschen gesehen zu werden; sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

῾Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν᾽ ἀνδρων
᾽Οψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον·

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben; sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke ebenso unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet, (Iliad. *E.* v. 845.) welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht, oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

S. 68. Iliad. *A.* v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 7.

S. 69. Iliad. *Δ.* v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

S. 71. Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents tableaux, qu'offrent les poëmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des poëmes et des poètes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poëmes et du génie de leurs auteurs.

S. 72. Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.) gesagt: die poetischen Phantasien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden: *Αἱ ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

S. 73. Iliad. *Δ.* v. 105.

Αὐτιχ' ἐσυλα τοξον ἐυξοον — — — —
Και το μεν εὐ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
Ἀγκλινας — — — — — — —
Αὐταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ' ἑλετ' ἰον
Ἀβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ' ὀδυναων,
Αἶψα δ' ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον — —
Ἑλκε δ' ὁμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αὐταρ ἐπει δη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ' ἰαχεν, ἀλτο δ' ὀϊστος
Ὀξυβελης, καθ' ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

S. 77. Iliad. *E.* v. 722—731.
S. 77. Iliad. *B.* v. 43—47.

S. 78. Iliad. *B.* v. 101—108.

S. 79. Iliad. *A.* v. 234—239.

S. 81. Iliad. *Δ.* v. 105—111.

S. 83. S. des Herrn v. Hallers Alpen.

S. 84. Breitingers Kritische Dichtkunst T. II. S. 807.

S. 86. Georg. lib. III. v. 51 et 79.

S. 86. De A. P. v. 16.

S. 86. Prologue to the satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long,
But stoop'd to truth, and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

– – – – who could take offence,
While pure description held the place of sense?

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty, and has given in this line what he esteemed the true character of descriptive poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense, so that to employ it only in description, is like children's delighting in a prism for the sake of its gaudy colours, which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Kommentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen, als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der einen ebenso nichtig als von der andern erscheinet.

S. 87. Poétique française. T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu, et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

S. 88. Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

S. 89. Iliad. *E.* v. 722.

S. 89. Iliad. *M.* v. 296.

S. 91. Dionysius Halicarnass. in vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

S. 92. Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri clipeum: illic enim singula dum fiunt narrantur, hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret, ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (ad v. 625 lib. VIII. Aeneid.). Und warum dieses? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas, nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, sondern

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas Weniges von dem non enarrabile texto clipei beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst tun; sondern er mußte es versparen, bis alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

S. 93. Aeneid. lib. VIII. 447—454.

S. 95. — scuto ejus, in quo Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu parmae, ejusdem concava parte Deorum

et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

S. 95. Iliad. Σ. v. 497—508.

S. 97. v. 509—540.

S. 97. Das erste fängt an mit der 483. Zeile, und gehet bis zur 489.; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587 bis 589; das neunte von 590—605; und das zehnte von 606 bis 608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht: es ist aber aus den bei dem zweiten, *ἐν δε δυω ποιησε πολεις*, und aus der Beschaffenheit der Sache selbst, deutlich genug, daß es ein besondres Gemälde sein muß.

S. 98. Phocic. cap. XXV—XXXI.

S. 98. Um zu zeigen, daß dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61.) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial perspective, die Luftperspektiv, (perspective aërienne) ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu tun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen.

S. 100. Betracht. über die Malerei S. 185.

S. 100. Geschrieben im Jahr 1763.

S. 101. Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Frau Dacier war mit diesem Porträt des Manasses, bis auf die Tautologien, sehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Meziriac (Comment. sur les épîtres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie

habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meinesteiles halte ich das Wort nota hier für verfälscht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρυον* und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen gefiel ein solcher Zwischenraum, andern nicht. (Junius de pictura vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig ineinander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte: (Od. 28.)

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Ἐχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Το λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

„Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi."

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann, anstatt des Wortes notam, lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit ehe etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von einem zum andern, bedeutet.

„Ego inquieta montium jaceam mora,"

wünschet sich der rasende Herkules beim Seneca, (v. 1215) welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem, qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut

rursus distrahi. So heißen auch bei eben demselben Dichter lacertorum morae so viel als juncturae. (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

S. 101. Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zween schwarzen, äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen: von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Tälern, mit seinem eigentümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe, schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwo zarte, von Helfenbein gerundete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephir die See bestreitet. (Die übrigen Teile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urteilen, daß das, was versteckt lag, mit dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich, und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, gerundeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Übersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dicht. B. II. S. 228.)

S. 103. (Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino: Firenze

1735. p. 175.) Se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell'Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori. —

S. 104. (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccelenti pittori, usando questa voce industrie, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

S. 104. (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano.

S. 104. (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si puo ritrar, che'l pittore deve imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

S. 104. (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, avendo peraventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

S. 105. Aeneid. IV. v. 136.

S. 105. Od. XXVIII. XXIX.

S. 106. *Εἰκονες* § 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.

S. 107. Iliad. *Γ*. v. 121.

S. 107. v. 319.

S. 107. Ibid. v. 156—158.

S. 110. Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. *περι λογων ἐξετασεως*.

S. 113. Fabricii Biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345.

S. 113. Plinius sagt von dem Appelles (libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.): Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kann wahrer, als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist, als der

Poesie. Das sacrificantium nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana gibt? Mit nichten: sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. Ζ. v. 102—106):

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα
Ἢ κατα Τηΰγετον περιμηκετον, ἢ Ἐρυμανθον
Τερπομενη καπροισι και ὠκειῃς ἐλαφοισι.
Τῃ δε θ' ἅμα Νυμφαι, κουραι Διος Αἰγιοχοιο,
Ἀγρονομοι παιζουσι. — — — —

Plinius wird also nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geschrieben haben; vielleicht silvis vagantium, welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem *παιζουσι* beim Homer würde saltantium am nächsten kommen, und auch Virgil läßt, in seiner Nachahmung dieser Stelle, die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 498.):

„Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —"

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall. (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her nymphs, but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of *παιζειν*, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting, as that of, choros exercere in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public, unless it were the sort of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierliche Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them, which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die

Diana selbst mittanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein: zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt (Od. IV. lib. 1.):

„Jam Citherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes.
Alterno terram quatiunt pede — —

waren dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

S. 113. Iliad. *A*. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7

S. 114. Plinius lib. XI. sect 51. p. 616. Edit. Hard.

S. 114. Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

S. 114. Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

S. 114. Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

S. 115. Iliad. *Γ*. v. 210. 211.

S. 117. Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn T. II. S. 23.

S. 118. De poetica cap. V.

S. 118. Paralipom. lib. I. v. 720—775.

S. 119. King Lear. Act. I. Sc. VI.

S. 120. The life and death of Richard III. Act. I. Sc. I.

S. 120. Briefe, die neueste Literatur betreffend, T. V. S. 102.

S. 121. De poetica cap. IV.

S. 124. Klotzii epistolae Homericae, p. 33 et seq.

S. 124. Ebendaselbst S. 103.

S. 127. Nubes v. 170—174.

S. 127. The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua, he was ravished with the prest gristle

of her nose, and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vorteilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, whit which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun, her locks were clotted with melted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu, her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars, she sprinkled her limbs with woodashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer, from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid, the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind, and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Zeremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or chief priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom, and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy, while the briny drops trickled from their bodies, like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

S. 127. *Περι ὑψους, τμημα θ'*, p. 15. edit. T. Fabri.

S. 127. Scut. Hercul. v. 266.

S. 128. Philoct. v. 31—34.

S. 128. Aeneid. lib. II. v. 277.

S. 128. Metamorph. VI. v. 387.

S. 129. Metamorph. lib. VIII. v. 809.

S. 130. Hym. in Cererem v. 111—116.

S. 130. Argonaut. lib. II. v. 228—233.

S. 131. The Sea-Voyage, Act. III Sc. 1. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Not ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrates an Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmäh-

lichsten Tod vor Augen, und einer drückt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgender Gestalt aus:

Lamure. Oh, what a tempest have I in my stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.
Franville. O Lamure, the happiness my dogs had
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp hunger pinches me —
Lamure. How now, what news?
Morillar. Hast any meat yet?
Franville. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud, but it stinks damnably,
Therés old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
Lamure. How it looks!
Morillar. It stinks too.
Lamure. It may be poison.
Franville. Let it be any thing,
So I can get it down. Why man,
Poison's a princely dish.
Morillar. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocked? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.
Franville. Not for three kingdoms,
If I were master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man.
Lamure. Thou speak'st of paradise,
Or but the snuffs of those healths,
We have lewdly at midnight flang away.
Morillar. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieses ist noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

Franville. Here comes the surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
Surgeon. I am expiring,

Smile they that can. I can find nothing, gentlemen,
Here's nothing can be meat, without a miracle.
O that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of nature,
What dainty dishes could I make of 'em.
Morillar. Hast ne'er an old suppository?
Surgeon. Oh would I had, sir.
Lamure. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd?
Franville. Or the best bladder where a cooling-glister.
Morillar. Hast thou no searcloths left?
Nor any old pultesses?
Franville. We care not to what it hath been ministred.
Surgeon. Sure I have none of these dainties, gentlemen.
Franville. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely banquet.
Surgeon. Ay if we had it, gentlemen.
I flung it over-bord, slave that I was.
Lamure. A most improvident villain.

S. 131. Richardson de la peinture T. I. p. 74.

S. 133. Geschichte der Kunst, S. 347.

S. 133. Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen voneinander abgingen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

S. 134. *Ἀϑηνοδωρος δε και Δαμιας — οὑτοι δε Ἀρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος.* Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.

S. 134. Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

S. 135. Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

S. 136. Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

S. 138. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

S. 138. Geschichte der Kunst T. II. S. 331.

S. 138. Plinius l. c. p. 727.

S. 139. Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183. lib. XI. Man dürfte also wohl nicht unrecht tun, wenn

man das Verzeichnis der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

S. 139. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

S. 139. Geschichte der Kunst, T. II. S. 347.

S. 140. Lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.

S. 141. Man sehe das Verzeichnis der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. 5. lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronov (Praef. ad tom. IX. Thesauri antiqu. Graec.) zu Rate.

S. 141. Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

S. 142. Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu tun: quae suis locis reddam. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art getan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet: (lib. XXXV. sect. 39.) Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνεκαυσεν: quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνεκαυσεν zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen: so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse, testatus est. (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? Über dessen Haupte eine Tafel

hing, worauf ein zweispänniger Wagen gemalt war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: *Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ,* atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfektum gebraucht hätte, Plinius hätte aber bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des *γραφειν, ἐγκαιειν* gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdann haben sagen müssen, Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte cujus supra caput tabula bigae dependet, können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwan, dergleichen zu den Wettrennen in den nemeäischen Spielen gebraucht wurden; so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden, ich meine *πτυχιον.* Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Karystius, beim Zenobius, (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.) daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen

hieß *πτυχιον*. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, tabula, tabella erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus *πτυχιον* ward bigae, und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen, als dieses *πτυχιον*; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also so zu lesen: cujus supra caput *πτυχιον* dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch diese Korrektur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurückzukommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist: welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte, als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

S. 143. Geschichte der Kunst, T. II. S. 394.

S. 144. Cap. I.

S. 145. So sagt Statius obnixa pectora (Thebaid lib. VI. v. 863.)

„— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora."

welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So sagt Ovid (Halieut. v. 11.) obnixa fronte, wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

S. 147. *Περι ὑψους, τμημα ιδ'*. Edit. T. Fabri. p. 36. 39.

S. 147. De pictura vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

S. 147. Von der Nachahmung der griech. Werke usw. S. 23.

S. 147. *Τμημα β'*.

S. 148. Geschichte der Kunst, T. I. S. 136.

S. 149. Herodotus de vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

S. 150. Gesch. der Kunst, T. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

S. 150. Gesch. der Kunst, T. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. I. 17.

S. 150. Gesch. der Kunst, T. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebenzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen ist, das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winckelmann in der Note anführt, hat dieses auch gar nicht gesagt; sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles, aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters, wahrscheinlicherweise, Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich (libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiednen Ländern, und schließt: Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima, ita tamen ut ante mortem ejus annis ferre CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

„Et fortunatam Italiam frumento canêre candido."

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreißig Olympiaden und ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet, gibt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias, und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben, auch das erste Trauerspiel

desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eines sind. Ich zeige zugleich ebendaselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winckelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnötig in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion, in Demotion, oder *ἀνεψιος* zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der siebenundsiebzigsten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern ebenso oft, wo nicht noch öftrer, Aphepsion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Sikulus, Dionysius Halikarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermutet, Aphepsionem et Phaedonem archontas fuisse eponymos, scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winckelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater und Sophokles, der große Sophokles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt; sondern um die Tropäen nach dem salaminischen Siege, und auch nur nach einigen nackend, nach andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge, in einer vorbildenden Gradation, zu versammeln beliebte. Der kühne Äschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges, auf eben der glücklichen Insel geboren.

S. 166. Iliad. *B.* 101.

S. 176. Iliad. *Δ.* 105—126.

S. 178. Iliad. *Y.* v. 446.

S. 178. Tabl. V. Iliad. 1.

S. 179. Iliad. φ. v. 385 u. f.

S. 180. Iliad. ε. 303.

S. 181. libr. 35. sect. 36.

S. 181. Odyss. ζ. v. 102.

S. 181. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

S. 181. Aelianus lib. 14. 47.

S. 182. Iliad. α. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

S. 182. Erster Gesang 141.

S. 183. Iliad. τ. v. 373 u. f.

S. 199. On Taste. London 1759. p. 24.

S. 200. Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hogarth von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard p. 147 vom Parmigiano.

S. 200. Prologue to the satires p. 340.

S. 201. Über den 319. Vers der Nachahmung des Horazischen Briefes an den August.

S. 203. p. 81.

S. 204. p. 90.

S. 207. libr. 35. sect. 36. p. 700.

S. 208. Nubes v. 170—74.

S. 216. Topographia Urbis Romae lib. IV. cap. 14. Wenn aber Marliani hinzusetzt: Haec statua in Vaticano nunc est collocata: quam diligenter expressam hic subjecimus: so muß ich erinnern, daß sich dieses Bild, so wie Graevius das Werk des Marliani (Th. Antiq. Rom. T. III.) nachdrucken lassen, nicht dabei befindet. Vielleicht daß ihn die erste Ausgabe hat.

S. 223. Plin. lib. 34. sect. 3. Ed. Hard.

S. 223. l. c. sect. 20.

S. 223. l. c. sect. 18.

S. 223. Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen S. 35.

S. 227. Odyss. VII., welche Beschreibung Pope sich aussuchte und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte.

Ebenso berühmt wie bei den Alten die Gärten des Adonis; deren Beschreibung bei dem Marino Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton: Book IX, 439, desgleichen IV, 268. —

S. 230. Tabl. VII. et XII. Lib. V de l'Iliade.

S. 230. Ich erinnere mich indes hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale gemacht habe. (vid. Bellorius Tab. XII.) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff, hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeigt die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre zirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig außer seiner Perpendikullinie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung notwendig verbunden ist.

S. 230. Iliad. ε. 365.

S. 231. Anthol. lib. I.

S. 231. Iliad, ε. 770.

S. 231. p. 7.

S. 231. Aeneid. lib. IV. 252.

S. 232. Canto I. st. 14.

S. 232. Odyss. ε. 50.

S. 232. Iliad. XX. v. 226.

S. 233. NB. de gressu Deorum v. Comment. in Virgil. v. 405. lib. I. Aeneid. Et vera incessu patuit Dea. et Woverius cap. I de Umbra.

S. 233. Iliad. *E* 778.

S. 234. Aristot. de incessu animalium, et Erasm. Adagia p. 600. Edit. Fancof. 1646.

S. 235. lib. II. p. 143. Edit. Wesseling.

S. 235. So hat es auch schon Marsham übersetzt Can. Chron. p. 292. Edit. Lips.

S. 238. King Lear Act. IV, Sc. 5.

S. 239. Von der Malerei S. 169.

S. 240. Richardson. Trait. de la Peint. T. I. p. 84.

S. 240. In einer Zeichnung, die H. Cock 1563 gestochen hat.

S. 241. Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbesserung des Vossius ad Pomponium Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

S. 245. Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hilfkunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden können.

In der italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnötigen Häufung der Personen z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der übeln Gewohnheit, jede Szene, auch die allerpassionierteste mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Kadenze geklatscht sein.)

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys, und Armide gegen die besten des Metastasio untersuchen.

S. 248. Die einfache Kunst, welche sich willkürlich aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen bedient, würde die Sprache der Stummen sein.

Zu: Wie die Alten den Tod gebildet.

S. 256. In der Vorrede zum zweiten Teile der Abhandlungen des Grafen Caylus.

S. 258. Il. π. v. 681. 82.

S. 259. Pausanias, Eliac., cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.

S. 259. Laconic., cap. XIIX. p. 253.

S. 259. Allego., S. 83.

S. 259. Vita Apollo., Lib. V. cap. 4.

S. 260. S. 76.

S. 261. Topograph. Parte III. p. 48.

S. 261. Parte V. p. 22. 23.

S. 261. Tab. LXXIX.

S. 261. Man sehe das Titelkupfer.

S. 262. Barthius ad Rutilii Lib. I. v. 327. p. 121.

S. 262. Idem ibid. p. 128.

S. 262. Über den Nutzen und Gebrauch der alt. gesch. St., von S. 194 bis 224.

S. 262. Ad Statium. Silv. V. 4.

S. 263. Lib. II. Sat. 1. v. 57. 58.

S. 264. Car. Paschalii Coronarum Lib. IV. cap. 5.

S. 264. Hippol., v. 1437.

S. 264. Alc. v. 22. 23.

S. 265. Wonna, Exercit. III. de Geniis, cap. 2. § 7.

S. 265. S. 121. (Bd. X, S. 77 f., Anm. 1.)

S. 266. Rectius *διεστραμμενον*, ut antea *ἐοικοτα*, respiciunt enim Accusativum *παιδα*.

S. 266. Expos. Signi veteris Tolliani, p. 294 Fortuitorum Jacobi Tollii.

S. 268. Beim Maffei (T. XCIV), wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

S. 268. Tab. CLI.

S. 269. Erstes Wäldchen, S. 83.

S. 271. Siehe den beigefügten Holzschnitt Nr. 1.

S. 272. Ad. ver. 234. Hym. in Delum, p. 524. Edit. Ern.

S. 272. Pag. CCCIV.

S. 273. Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, cristatum, et armato pectore. Topogr., Parte I. p. 4. 5. Winckelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 98.

S. 274. Par. VI. p. 119.

S. 274. Ad Tibullum, Lib. II. Eleg. I. v. 89. Et sic quidem poetae plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem, suo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus et in capite adfingit. L. 10. Theb., v. 131.

S. 274. Par. V. p. 115.

S. 274. Pag. DCCXII.

S. 275. Sepulc. Car., XIV.

S. 276. Parte V. p. 22.

S. 276. Tollii Expos. Signi vet., p. 292.

S. 276. Als Par. III. p. 69, und vielleicht auch Part. V. p. 23.

S. 276. Museo Veron., Tab. CXXXIX.

S. 277. Lib. II. Eleg. 1. v. 89. 90.

S. 278. Seneca, Herc. Fur., v. 1070.

S. 279. Sat., VI. v. 18.

S. 279. Schemate VII. p. 123, dem Anfange dieser Untersuchung vorgesetzt, S. 1 (251).

S. 280. Beim Maffei Tab. CXXI.

S. 281. Hyginus, Poet. Astr., Lib. II. cap. 42.

S. 282. Boissardus, Par. III. p. 144.

S. 283. Gemme antiche colle sposizioni di P. A. Maffei, Parte III. p. 58.

S. 284. Besonders in den Ekklesiazusen, wo Blepyrus mit seiner Praxagora schilt, daß sie des Nachts heimlich aufgestanden und mit seinen Kleidern ausgegangen sei (Z. 533—34):

'Ωχου καταλιπουσ' ὡςπερει προκειμενον,
Μονον οὐ στεφανωσασ', οὐδ' ἐπιθεισα ληκυθον.

Der Scholiast setzt hinzu: *Εἰωθασι γαρ ἐπι νεκρων τουτο ποιειν.* Man vergleiche in dem nämlichen Stücke die Zeilen 1022—27, wo man die griechischen Gebräuche der Leichenbestattung beisammen findet. Daß dergleichen den Toten beizusetzende Flaschen, *ληκυθοι,* bemalet wurden, und daß es eben nicht die größten Meister waren, die sich damit abgaben, erhellet eben daselbst aus Zeile 987. 88. Tanaquill Faber scheint geglaubt zu haben, daß es nicht wirkliche bemalte Flaschen gewesen, die man den Toten beigesetzt, sondern daß man nur um sie her dergleichen Flaschen gemalt; denn er merkt bei der letzten Stelle an: Quod autem lecythi mortuis appingerentur, aliunde ex Aristophane innotuit. Ich wünschte, er hätte uns dieses aliunde nachweisen wollen.

S. 284. Servius ad Aeneid. VI. v. 233: Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius upud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27: Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.

S. 284. Denkbilder der alten Völker, S. 193 deut. Übers.

S. 285. Die diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmal gesetzet,

LALVS. ET. CORINTHVS. L.

V. Gruteri Corp. Inscr., p. DCVI. Edit. Graev.

S. 286. S. Lipperts Dakt., I. 366.

S. 286. Thebaid. X. v. 100. Barth hätte nicht so ekel sein und diese Zeilen darum zu kommentieren unterlassen sollen, weil sie in einigen der besten Handschriften fehlen. Er hat seine Gelehrsamkeit an schlechtere Verse verschwendet.

S. 286. Corp. Inscript., p. LXVII. 8.

S. 288. Allegorie, S. 81.

S. 289. Inscript. antiq., quae in Etruriae Urbibus exstant, Par. I. p. 455.

S. 289. Ibid., p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binae corollae, foemina coram mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, praeeunte Mercurio petasato et caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus.

S. 289. Inscript., cap. I. n. 17, vom Gori am letztern Orte angeführt.

S. 289. Descript. des Pierres gr., p. 517. n. 241.

S. 290. Pallida, lurida Mors.

S. 290. Atris circumvolat alis. Horat., Sat., II. 1. v. 58.

S. 290. Filia sororum ense metit. Statius, Theb., I. v. 633.

S. 290. Mors avidis pallida dentibus. Seneca, Herc. Fur.

S. 290. Avidos oris hiatus pandit. Idem, Oedipo.

S. 290. Praecipuos annis animisque cruento ungue notat. Statius, Theb., VIII. v. 380.

S. 290. Fruitur coelo, bellatoremque volando campum operit. Idem, ibid. v. 378.

S. 290. Captam tenens fert Manibus urbem. Idem, Theb., I. v. 633.

S. 291. Alcest., v. 843, wo ihn Herkules *Ἀνακτα τον μελαμπεπλον νεκρων* nennet.

S. 291. Ebendaselbst, Z. 76. 77, wo er von sich selbst sagt:

Ἱερος γαρ οὑτος των κατα χθονος θεων,
Ὁτου τοδ᾽ ἐγχος κρατος ἁγνισει τριχα.

S. 291. Wenn anders das *πτερωτος ἁδας* in der 261. Zeile von ihm zu verstehen ist.

S. 293. Polymetis, p. 261. The Roman poets sometimes make a distinction between Lethum and Mors, which the poverty of our language will not allow us to express, and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by Lethum, that general principle or source of mortality, which they supposed to have its proper residence in hell, and by Mors, or Mortes (for they had several of them), the immediate cause of each particular instance of mortality on our earth.

S. 293. Thebaid. IX. v. 280.

S. 295. Lib. V. cap. 19. p. 425. Edit. Kuh.

S. 295. Act. Litt., Vol. III. Parte III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcae Cypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet *γυνη ὀδοντας κ. τ. λ.* — Verbum *Κηρα* recte explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiae etiam alia monimenta adversari videntur.

S. 295. Gattakerus, De novi Instrumenti stylo cap. XXI.

S. 297. Apulejus, De Deo Socratis (p. 110 Edit. Bas. per Hen. Petri). Est et secundo signatu species daemonum, animus humanus exutus et liber, stipendiis vitae corpore suo abjuratis. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemuribus, qui posterorum suorum curam sortitus, pacato et quieto numine domum possidet, Lar dicitur familiaris. Qui vero propter adversa vitae merita, nullis bonis sedibus, incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, caeterum noxium malis, hunc plerique Larvam perhibent. Cum vero incertum est quae cuique sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manium deum nuncupant, et honoris gratia Dei vocabulum additum est.

S. 297. Epist. XXIV.

S. 297. Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philosophi Seneca. Strasburg 1536 in Folio. Ein späterer Übersetzer des Seneca, Konrad Fuchs (Frankf. 1620), gibt die Worte: et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium, durch: „und der Todten gebeinichte Companey". Fein zierlich und toll!

S. 298. Seite 53.

S. 298. Aeneid. VI. v. 653.

S. 299. Potantibus ergo, et accuratissimas nobis lautitias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalcio adjecit:

Heu heu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(Edit. Mich. Hadr., p. 115.)

S. 300. Iliad. *π.*, v. 681.

S. 300. Tableaux tirés de l'Iliade etc.

S. 301. Brouckhuysen hat sie aus dem Spanheim seinem Tibull einverleibet; Beger aber, welches ich oben (S. 27 ‹204›) mit hätte anmerken sollen, hat das ganze Monument, von welchem diese einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius in seinem Spicilegio Antiquitatis, p. 106 bekannt gemacht. Beger gedenkt dabei so wenig Spanheims als Spanheim Begers.

S. 302. Lib. XXXIII. v. 40.

S. 302. Iconolog., p. 464. Edit. Rom. 1603.

S. 302. Imag. Deorum, p. 143. Francof. 1687.

S. 303. Hist. Deorum, Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jensii.

S. 303. Iconum Lib. I. 27.

S. 304. Mythol., Lib. III. cap. 13.

S. 304. S. 57 ‹220›.

S. 304. Erläut. der Götterlehre, Vierter Band, S. 147 deut. Uebers.

S. 304. Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XV.

S. 305. S. 22 ‹201›:

S. 305. In notis ad Rondelli Expositionem S. T., p. 292.

S. 305. Inscript. ant. quae in Etruriae Urbibus exstant, Parte III. p. XCIII.

S. 305. L. c. p. LXXXI.

S. 306. Explic. de divers Monuments singuliers qui ont rapport à la Religion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom.**, p. 36.

S. 306. Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XVI.

S. 307. Polymetis, p. 262.

Zu den Rettungen des Horaz.

S. 314. Der Herr Müller in seiner „Einleitung zur Kenntnis der lateinischen Schriftsteller", Teil III, Seite 403.

Zu den Axiomata wider den Herrn Pastor Goeze.

S. 391. Michaelis, in s. Einleitung in die Schriften des N. T. S. 73 n. a.

Inhalt

Herausgeber: Dr. Julius Zeitler.

*

Der

Tempel

Verlag in Leipzig

Gesellschafter des Verlags:

S. Fischer · Eugen Diederichs

Carl Ernst Poeschel · Alfred Druckenmüller

* Erik-Ernst Schwabach *

Gedruckt in der Weiß-Fraktur

bei Poeschel & Trepte

in Leipzig

* *

*